عن السير والتراجم: فاجنر وداروين

تمهيد

من الكتب التي أحب أن أعود إليها بين الحين والآخر، كتاب ظهر لأول مرة منذ أكثر من ربع قرن (عام ١٩٥٨) بعنوان «هذه فلسفتي This is My Philosophy»[1] يضم مجموعة من الفصول بأقلام عشرين من كبار الفلاسفة والأدباء والمفكرين والعلماء الذين يمثلون اتجاهات ومواقف متباينة من الحياة ومن الإنسان والمجتمع. فنجد الفيلسوف البريطاني الشهير برتراند رسل إلى جانب عالم البيولوجيا جون هولدين J. B. S. Holdane إلى جانب الكاتب الروائي ألدس هكسلي Aldous Huxley والمؤرخ جورج ماكولي تريفليان G. M. Trevelyan وعالم الفزيا النووية روبرت اوبنهايمر J. R. Oppenheimer وعالم النفس التحليل كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung والفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر وزميله ممثل الوجودية (المسيحية) جابريل مارسيل Gabriel Marcel ثم المفكر الفيلسوف السياسي الهندي راداكريشنان S. Radakrishnan وغيرهم. وتقدم هذه الفصول المختلفة التي كتب بعضها خصيصا لهذا الكتاب بينما تم اختيار البعض الآخر من كتاباتهم السابقة خلاصة آراء وأفكار أصحابها، وهي آراء تلقي في بعض الأحيان كثيرا من الضوء على حياة هؤلاء المفكرين وتوضح بعض جوانب شخصياتهم، بحيث يبدو لنا - في بعض الفصول على الأقل - أن ثمة علاقة وثيقة بين الشخص وآرائه وبين الظروف التي مر بها والتجارب التي خاضها خلال رحلة الحياة، وأن الإنسان هو إلى حد كبير خلاصة تجربته الذاتية وخبرته الشخصية. وإذا كان المؤرخ الألماني ترايتشكة قال عبارته الشهيرة التي يرددها الكثيرون من

(١) Whit Burnett; (ed.); This is My Philosophy; George Allen & Unwin, London 1958.

أن الإنسان يصنع التاريخ ، ويسترشدون بهذه العبارة في دراساتهم لحياة بعض الزعماء والساسة الذين تركوا بصماتهم وطابعهم على الحياة العامة في فترة معينة من التاريخ ، فإن المؤرخ الفرنسي المعاصر فرنان برودل Fernand Braudel يذهب على العكس من ذلك إلى أن التاريخ هو الذي يصنع الإنسان . فالإنسان هو مجموع العوامل البيئية والسياسية والثقافية ، وبوجه أخص العوامل الاقتصادية والاجتماعية ، التي وجد فيها وأحاطت به . والفرد لا يخرج على أية حال من فراغ ، وإن كان هذا لا ينكر دوره وتأثيره في بعض الأحيان في الثقافة والمجتمع .

وليس من شك في أن اتساع آفاق المعرفة وتنوعها وتشعبها وازدياد التخصص في الوقت ذاته هي أمور من شأنها أن تحد من قدرة طالب الثقافة على الإحاطة بشتى فروع المعرفة إحاطة دقيقة بحيث يتمثلها وتصبح جزءا من تكوينه العقلي والسلوكي على السواء . وكما يقول هويت بيرنت Whit Burnett في مقدمة الكتاب إنه « على أيام أفلاطون كان الأشخاص الموهوبون الملهمون يعيشون في الأغلب في مكان واحد هو أثينا . أما الآن فإننا قد نجدهم في باريس أو لندن أو برنستون أو روما أو نيويورك أو في قلب افريقيا أو في دلهي ، والسبيل الوحيد لمقابلتهم هو عن طريق الكتب » p. XIII.

فالفلسفة على حد تعبير جابرييل مارسيل « توجد حيثما وجد الإنسان المدرك لوجوده » ، وقد تكون الفلسفة بالمعنى الدقيق للكلمة مجرد وثن يعبده فريق من الناس ويتعلقون به ، « أما ما هو حقيقي فهو نوع من حياة الفكر المتأمل الذي يمكن - بل الذي ينبغي أيضا - متابعته على كل مستويات النشاط الإنساني » . وخليق بالقراءة الواعية لمثل هذا الكتاب بفصوله العديدة أن تزود القارىء بحصيلة وافرة من المعلومات وتكشف له عن بعض النواحي الشخصية المتعلقة بحياة هؤلاء المفكرين وبخلفياتهم الثقافية والاجتماعية وتجاربهم وخبراتهم في الحياة . ومن الطريف هنا ما يذكره بيرنت من أن مجموع أعمار هؤلاء المفكرين والعلماء يصل الى ١٤٢٢ سنة . وهذا في حد ذاته يكفي لتبيين نوع الثروة الفكرية التي يمكن للمرء أن يخرج بها منه .

وكثير مما ورد في الكتاب يستحق التأمل والتفكير . من ذلك مثلا ما يذكره برتراند رسل عن تطوره الفكري خلال مراحل حياته وتحوله من الاشتغال في الأصل بالرياضيات الى الفلسفة فالسياسة ثم الاهتمام أخيرا بكتابة القصص . وقد كتب حول ذلك في عام ١٩٥١ عبارة يقتبسها بيرنت وهو يقدم الفصل الخاص برسل وفيها يقول : « إن ذكائي - كما هو الحال - كان يتضاءل ويتراجع باطراد منذ سن العشرين . فقد كنت أحب الرياضيات وأنا في مقتبل العمر ، فلما أصبحت الرياضيات صعبة بالنسبة لي تحولتُ الى الفلسفة ، وحين أصبحت الفلسفة هي أيضا عويصة انتقلتُ إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين أخذت أركز على القصص البوليسية » ، (صفحة ١) . وقد تخفي هذه العبارة شيئا من السخرية وراء تظاهره بالتواضع حول تقديره حدة ذكائه وقوة ذهنه وتفكيره ، ولكن المهم هنا حقا هو أن هذه العبارة تكشف لنا عن كيف كان هذا الرجل يتكيف مع تصوره لملكاته وقدراته في كل مرحلة من مراحل حياته وكيف كان يوجه هذه القدرات نحو الميادين التي يعتقد أنها أكثر ملاءمة لسنه وإمكانياته الذهنية والإبداعية واستطاع بذلك أن يملأ حياته وحياة الآخرين وأن يستمر في أداء دوره المؤثر في الحياة بوجه عام .

كذلك الحال بالنسبة للكاتب الروائي أولدس هكسلي الذي يسجل لنا أن أهم حَدَث مفرد في حياته كان بغير شك

ما أصاب عينيه من مرض ترتب عليه عزله وهو في بداية سن الشباب عن الضوء وإجباره على أن يعيش على موارده الداخلية الخاصة ، حسب تعبيره ، حتى تناهى إلى علمه أن طبيبا أمريكيا في كاليفورنيا يدعى بيتس قد اكتشف وسيلة يمكن عن طريق اتباعها بدقة وعناية أن يصلح ما أصاب العين من تلف ، ويقول في ذلك « كان ذلك الاكتشاف بالنسبة لي دليلا وبرهانا ـ في مجال واحد معين ـ على إمكان أن يصبح المرء سيد ظروفه بدلا من أن يكون عبدا لها ، فمشكلة الحرية بالمعنى السيكولوجي ، وليس المعنى السياسي للكلمة ـ هي إلى حد كبير مشكلة فنية technical . إذ ليس يكفي أن يتمنى المرء أن يصبح سيدا ، ولا أن يعمل بجد لتحقيق هذه السيادة . إنما المعرفة الصحيحة بأفضل وسيلة لتحقيق هذه السيادة هي أيضا مسألة جوهرية . وفي هذه الحالة المحددة بالذات من العجز الإنساني استطاع الدكتور بيتس أن يقدم لنا هذه المعرفة . وثمة وسائل وأساليب أخرى مماثلة للسيطرة على الظروف المناوئة في مجالات أخرى أمكن تطوير كل منها على حدة وهي ميسورة لكل من يأبه بأن يتعلمها (صفحة ٧٢) . ومثل هذه الدروس التي يخرج بها القارىء من هذه التجارب تجعل من قراءة الكتابات التي تدور حول حياة المفكرين وشخصيتهم وآرائهم نوعا من المتعة الذهنية المفيدة وتضفي مزيدا من الأهمية على هذا اللون من الكتابة الأدبية الراقية وخصوصا أنها تكشف عن العلاقة المتبادلة بين الإنسان وأفكاره وآرائه من ناحية والمجتمع الذي يعيش فيه والظروف التي يمر بها من الناحية الأخرى . ولقد عرفت كل اللغات والثقافات هذا اللون من الكتابة والتأليف في كل العصور . وتاريخ الفكر العربي والإسلامي فيه الكثير من هذه الكتابات وإن كان جانب كبير من هذا التراث عبارة عن ترجمات قصيرة وسريعة لحياة وأعمال الأدباء أو الصوفية أو غيرهم وليست دراسات بالمعنى المتعارف عليه الآن حين نتكلم عن سيرة شخص ما أو ترجمة حياته biography أو عن السيرة الذاتية autobiography . وهناك بغير شك حالات وخصوصا في الأدب الحديث تتوفر فيها عناصر العمل الأدبي في فن التراجم ، ولعل أشهر هذه الأعمال كتاب الأيام لطه حسين .

ولكن الواضح أن العالم الغربي يشهد الآن إقبالا شديدا جدا على كتب التراجم والسِيَر التي تصدرها المطابع هناك بأعداد متزايدة بحيث يكاد الأمر يتخذ شكل الظاهرة الثقافية ؛ وذلك على الرغم من كل ما يقوله بعض النقاد من أن هذا اللون من ألوان الكتابة لم يعد يحتل نفس المكانة الرفيعة التي كان يتمتع بها في القرن الثامن عشر وخصوصا في انجلترا . ففي ذلك القرن كانت دراسة حياة مشاهير رجال الحكم والسياسة والفكر تحظى بكثير من الاحترام لدرجة أن صامويل جونسون Sammuel Johnson كان يقول إنه لا يوجد شكل من أشكال الأدب أجدر بالرعاية والاهتمام من تراجم الحياة ، وأنه لا يماثل هذا اللون أي لون آخر من حيث القدرة على إدخال البهجة على النفس أو من حيث الفائدة التي يمكن اجتناؤها منه أو القدرة على التربية والتهذيب والإعداد لمختلف الظروف والأوضاع . والمعروف أن بوزويل كتب عن صامويل جونسون كتابا لا يزال يعتبر في نظر الكثيرين أفضل مثال لما يجب أن تكون عليه الترجمة لحياة المشاهير[٢] . ولكن الظاهر أن هذا الوضع الفريد الذي كان يتمتع به فن كتابة حياة الأشخاص في انجلترا لم يكن له ما

(٢) المقصود بذلك كتاب : Boswell's Life of Samuel Johnson L.L.D. (1791)

والمعروف أن جونسون نفسه كان له كتاب عن حياة الشعراء الانجليز وهو The Lives of the English Poets وقد وضع جونسون قواعد ومبادىء للتأليف في هذا الفرع أهم مثل ضرورة أن يسلك الكاتب بذكر الحقيقة مع التطرق إلى أدق التفاصيل عن الحياة اليومية التي كان يحياها المترجم له لأن مثل هذه التفاصيل هي التي تساعد على إضفاء الحياة من جديد على تلك الشخصية . راجع في ذلك مادة :

"Biographical Literature" in, Encyclopaedia Britannica; vol. 1., p. 1012.

بمثاله في فرنسا في ذلك الحين»على ما يقول دوجلاس كولينز . ومع ذلك فإنه يذكر أنه في أثناء الثورة الفرنسية كان هناك إقبال واضح على قراءة التراجم الكلاسيكية ، وأن نابليون مثلا كان مغرما بكتاب بلوتارك،وأن شارلوت كورداي Charlotte Corday التي قتلت مارا Marat هيأت نفسها لذلك الموقف بأن عكفت في الليلة السابقة لمقتله على قراءة حياة بعض الشخصيات التي كانت تؤمن بالأخلاق الرواقية[٣] .

ولكن اذا كانت معظم تراجم الحياة في القرن الثامن عشر تهتم بحياة كبار رجال الدولة أو رجال الكنيسة وتعمل على تمجيد وتخليد ذكراهم وإنجازاتهم وإبراز ملامح شخصياتهم فإن ذلك لم يلبث أن تغير وامتدت التراجم الى حياة أشخاص يحتلون مراتب أدنى من هذا بكثير ، بل إن بعض هذه الكتابات تناولت أشخاصا من كل الطبقات بما في ذلك الطبقة الدنيا ، فأصبح الناس بذلك يقرأون ليس فقط عن عظماء رجال عصرهم ولكن أيضا عن حياة البؤساء والمعذبين في الأرض بل عن القراصنة والمحتالين وبعض الشواذ وما إلى ذلك ، بحيث نجد أنه في أواخر ذلك القرن كان هناك من ينعى على هذا الفن الرفيع انحداره وهبوطه وإسفافه ، وبدلا من أن يكون أداة للتعليم والتهذيب أصبحت كتب السِيَّر أو تراجم الحياة مجرد أداة للتسلية وإشباع الفضول[٤] .

ومع ذلك فقد شاهد القرن التاسع عشر في أوروبا اهتمام عدد كبير من كبار المفكرين والأدباء بفن التراجم والسير ، فنجد في فرنسا مثلا رجالا من أمثال تين Taine ورينان Renan والناقد الأدبي الشهير سانت بيف Sainte- Beuve كما نجد في ألمانيا بعض الفلاسفة الاجتماعيين والمؤرخين أمثال فيلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthey الذي كانت له في الموضوع أفكار وآراء صائبة نابعة من نظرته إلى العلوم الاجتماعية وعلاقة الفرد بالمجتمع ، وهي نظرة خليقة بالاهتمام . فقد كان ديلتاي يعتبر الإنسان الفرد ، وليس العقل الجمعي كما كان يذهب بعض الاجتماعيين الفرنسيين ، هو الوحدة الأساسية للحقيقة التاريخية ، وعلى ذلك فإن ترجمة حياة الشخص الفرد ، سواء أكانت هي ترجمة حياة الشخص نفسه (السيرة الذاتية) أم ترجمة حياة شخص آخر هو الشكل الأساسي الذي يؤلف « الجذع » الذي تتشعب منه وتتفرع كل الدراسات الإنسانية على اختلافها . ومن هذا المنطلق كتب ديلتاي بعض الصور الوصفية القصيرة التي تناول فيها حياة عدد من السياسيين والفلاسفة والمفكرين والفنانين من أمثال هيجل وفردريك الثاني وجوته ونوفاليس وديكنز وغيرهم ، بل إنه اقترح منهجا للكتابة في هذا الفرع الرفيع أوصى فيه بضرورة إحاطة الكاتب بعلوم الاقتصاد والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس إلى جانب النقد الأدبي ، وكان يصدر في ذلك عن ثقافته الواسعة المتنوعة التي جعلت منه أحد عمالقة الفكر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٣٣ ـ ١٩١١) ، وكان يصدق عليه ما قاله هو نفسه عن جوته من أن « كل شيء بالنسبة له كان يعتبر مشكلة، كما أن كل حل كان يتضمن مشكلة جديدة ، فلم يكن هناك ما يرضيه على الإطلاق » . وكانت كتابات ديلتاي تغطي بذلك مجالات واسعة من الابستمولوجيا والأخلاق وعلم الجمال وعلم النفس والأدب وتاريخ الأفكار ، وكان في هذا كله يهتم بتوضيح العلاقة بين « العلم الطبيعي » ومجالات « العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة السلوك والإبداع الإنساني ، ويرى أنه ينبغي لهذه العلوم ألا تقتصر على دراسة الأشكال الظاهرية التي يمكن ملاحظتها وتتبعها بسهولة بل يجب عليها أن تغوص

---

(٣) Douglas Collins; Sartre As Biographer; Harvard U.P., Cambridge, Mass. 1980, p. 1
(٤) Ibid, p. 2

وراء هذه الظواهر بحثا عن الفكر والرغبة والعاطفة وأن تكشف عن الروابط القائمة بين التجربة المعاشة والأسلوب الذي يعبر به المرء عن هذه التجربة والذي يمكن فهم التجربة ذاتها عن طريقه . فكان المهم في العلوم الإنسانية هو الوصول إلى الفهم الداخلي الذي لا يخلو من التعاطف مع موضوع البحث . وقد حاول ديلتاي أن يطبق هذه النظرة على التاريخ باعتباره هو أساس الحقيقة الإنسانية كلها . فقد كان يؤمن حسب تعبير خوزيه أورتيجا إي جاسيه José OrtegaY Gasset بأنه « ليس للإنسان طبيعة وإنما له تاريخ » فحسب ، وهذا الموقف هو الذي جعله ينظر بكل هذا الاحترام والتبجيل والاهتمام لدراسة (تاريخ) حياة الأشخاص بما في ذلك السيرة الذاتية(٥) . ولكن هذا كله لا يعني في نظر بعض النقاد المحدثين والمعاصرين أن فن كتابة تراجم الحياة وصل في القرن التاسع عشر إلى نفس المكانة من الاحترام والتقدير التي كان يحظى بها في القرن الثامن عشر ، مع اعترافهم في الوقت ذاته بأهمية بعض الكتب التي صدرت في هذا الفرع من الكتابة ، ومع اعترافهم أيضا بظهور عدد كبير من كتب التراجم في انجلترا ذاتها وأن الكثير من هذه الكتب كان يحاول اتباع نفس الطريق أو المنهج الذي وضعه بوزيل في دراسة لحياة صامويل جونسون .

ولقد ازدادت الدراسات التي تتناول حياة الأشخاص وسيرهم زيادة هائلة منذ مطلع هذا القرن وبوجه خاص بعد الحرب العالمية الثانية كما تنوعت مداخل الدراسة وأساليب جمع المعلومات الخاصة بوقائع حياة هؤلاء الأشخاص وتحليل هذه المعلومات وتفسير الأحداث في ضوء النظريات السيكولوجية والاجتماعية الحديثة . ولكن صاحب هذه الزيادة ظهور تساؤلات عديدة حول أهمية وجدوى ومبررات وأخلاقيات هذا الفرع من الكتابة ، بل ذهب الأمر بالبعض الى حد التساؤل عما إذا كان من الممكن حقا تقديم ترجمة دقيقة صحيحة وأمينة لحياة شخص ما غريب أو حتى لحياة الكاتب نفسه (السيرة الذاتية) وربما كان السبب وراء إثارة هذه التساؤلات هو ظهور عدد من التراجم التي تسيء إلى الأشخاص المترجَم لهم على الرغم من كل ما يزعمه المؤلف من أنه يكتب بقصد إبراز إنجازات صاحب الترجمة ومقوماته الشخصية من وجهة نظر موضوعية بحتة . فكثير من تراجم الحياة يبدو فيها الهجوم والعدوانية غير المبررة ، وسوف نعود الى هذه النقطة مرة أخرى ، ولكن يكفي أن نشير هنا إلى أن فرويد كان قد لاحظ ذلك وذهب إلى أن الكثيرين من كتّاب التراجم يعكسون فيما يكتبونه لصوراتهم هم أنفسهم ومواقفهم نحو آبائهم في أثناء طفولتهم . وقد وصل التشكيك في جدوى الكتابات (البيوجرافية) والتهوين من أمرها وأمر المشتغلين بها إلى حد الزعم بأن الكاتب أو المؤلف الذي يشغل نفسه بهذا النوع من البحث والتأليف هو في الحقيقة شخص (نسبي) ويكاد يكون هامشيا ، وذلك لأن أفكار وآراء وأقوال صاحب الترجمة (أي المترجم له) تختلط وتتداخل مع أفكار المؤلف وتُزاحمها حتى تكاد تخنقها ، فالكتابة عن حياة شخص آخر فيها إذن ضياع وإهدار لذاتية المؤلف الذي ينفق كثيرا من وقته وجهده وفكره في السعي لمعرفة حقيقة ذلك الشخص الآخر حتى يفقد (حقيقة) نفسه هو .(٦)

ولقد دخلت ميدان كتابة تراجم الحياة فئات متنوعة من (الكتّاب) الذين لم تكن الكتابة مهنة لهم في الأصل أو

---

(٥) Michael Biddiss; "Wilhelm Dilthey : German Philosopher and Historian" in Justin Wintle, (ed); Makers of Nineteenth Century Culture, R.K.P., London 1982, PP. 167/8;
وراجع أيضاً : - Douglas Collins, op. cit., p. 24.
(٦) Ibid, p. 3

الذين لم يمارسوا حرفة الأدب من قبل ، وقد أساء بعضهم بغير شك إلى مستوى الكتابة وخرجوا بها عن هدفها الأصلي ، واتخذ بعضهم منها وسيلة للتشهير بالأشخاص الذين يكتبون عنهم أو كانوا يهتمون في المحل الأول بإبراز بعض الجوانب الخفية أو المثيرة في حياتهم دون أي محاولة منهم للتحليل أو الفهم أو الشرح والتفسير . ولكن لا شك أن هناك في الوقت ذاته عددا من كبار رجال الفكر والأدب يؤمنون بأهمية هذا اللون من الكتابة ويرفضون تماما فكرة اعتبار مؤلف التراجم إنسانا (نسيا) أو هامشيا . بل إن بعض هؤلاء الكتاب الكبار وقفوا معظم حياتهم وإنتاجهم على الإبداع في هذا الميدان ، كما هو الحال بالنسبة للكاتب الفرنسي الشهير أندريه موروا André Maurois (١٨٨٥ ـ ١٩٦٧) الذي يقول عنه جان مالينيون انه وجد طريقه الحقيقي في لون غير مطروق بكثرة في فرنسا وهو ترجمة الحياة ، حيث استطاع أن يكشف فيه وبطريقة فذة عن تفكيره الواضح وعقليته المتعمقة ، وترك لنا في هذا الميدان عددا من أهم التراجم لحياة عدد من الكتاب والأدباء من أمثال شيلي (١٩٢٣) وفولتير (١٩٣٥) وبروست (١٩٤٩) وغيرهم ، بل انه كتب عام ١٩٦٥ وهو في الثمانين من عمره كتابا طريفا عن حياة بلزاك بعنوان : Prométhée ou La Vie de Balzac[٧]

بل إن مفكرا وكاتبا فيلسوفا مثل جان بول سارتر يقف صراحة موقف المعارضة من مثل هذه الاتجاهات التي تحاول التهوين من شأن فن ترجمة الحياة ويرى أن مسألة كتابة ترجمة (حقيقية) مسألة ممكنة وأن الكاتب الذي يُقبل على هذا اللون من الكتابة (بِعَقْل) يحاول اظهار إمكانية الحياة الإنسانية حتى لو أخفق في ذلك ، وأن العمل الذي يريد تحقيقه وإنجازه هو التدليل على أن صاحب الترجمة هو « الشخص الكلي المتفرد » وأنه شخص قادر على استيعاب كل شيء كما يمكن استيعابه هو نفسه والإحاطة به ، وأنه في الوقت ذاته شخص تاريخي وموضوع للتاريخ . وتحقيق مثل هذا العمل ليس بالشيء الهين ، فهو عمل مثالي ويستحق بدون أي شك أن يكرس الكاتب له نفسه وحياته ، ولذا فإن الأشخاص الذين يتشككون ـ ويشككون ـ في قيمة ترجمة الحياة ويحاولون التقليل من شأنها هم إنما يعملون في الحقيقة على إهدار الإنسانية والاستهانة بإمكاناتها .[٨] ولقد كتب سارتر ثلاث تراجم لحياة ثلاثة من كبار أدباء فرنسا وهم : بودلير Baudélaire وجان جينيه Jean Genet وأخيرا كتابه الضخم الذي يقع في ثلاثة أجزاء عن فلوبير الذي أسماه « عبيط العائلة L'Idiot de la Famille » ، وذلك كوسيلة منهجية مطردة للوصول إلى معرفة كاملة عن أشخاص معينين بالذات . والظاهر أن ذلك كان أملا قديما عند سارتر وأنه كان يصبو الى تحقيقه منذ البداية على ما تقول صديقته سيمون دو بوفوار . وكان صدور كتاب فلوبير بالذات هو الذي بيّن مدى الأهمية التي يعطيها سارتر لهذا الفرع من الكتابة ومدى اهتمامه بها وأنه كان يرى فيه عملا إبداعيا الى حد كبير وليس مجرد عمل هامشي ، وأن الترجمة لحياة كبار المفكرين والأدباء القادرين على استيعاب الحياة ككل والذين يمكن استيعابهم في الوقت ذاته كان بالنسبة لسارتر أكثر صور النقد الأدبي جدية ، وخصوصا أن النقد كان يتضمن في نظره ، وحسب عبارة نيتشه « الاستدلال عن طريق الرجوع من العمل إلى صاحب العمل ، ومن الفعل إلى الفاعل ، ومن المثال إلى الاشخاص الذين يهفون اليه ، ومن كل أشكال التفكير والتقييم إلى الحاجة الملحة المسيطرة وراء هذه الأشكال » (نفس المرجع صفحتا ٥ و ٦) .

وأيا ما يكون الأمر فليست كتابة تاريخ حياة شخص ما هي مجرد سرد للمعلومات والأحداث في تتابع زمني دقيق دون أن تكون هناك أية تساؤلات محددة توجه الدراسة من ناحية وتحتاج إلى الإجابة عنها من الناحية الأخرى . وهذا

---

(٧) Jean Malignon; Dictionnaire des écrivans français; Seuil, Paris 1971, p. 300

(٨) Douglas Collins, op. cit., p. 4

فارق أساسي يجب أن يؤخذ في الاعتبار للحكم على مستوى وعمق هذا النوع من الدراسة وربما كان هذا واضحا بشكل عام في التراجم الثلاث التي ألفها سارتر ، إذ كان هناك تساؤل واضح محدد يجول في ذهنه طوال الوقت وهو : « ماذا يمكن للمرء أن يعرفه عن شخص معين الآن ؟ » . وقد ظهر هذا السؤال بوضوح وصراحة في بداية « حمق العائلة » . والظاهر أن هذا التساؤل كان نابعا من الميل الأساسي الذي يكمن وراء تفكير سارتر نحو الاهتمام بالناس والإحساس بوجودهم . فالفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau-Ponty يذكر لنا أنه كان يقف ذات يوم أمام محطة لكسمبورج المزدحمة فاذا بسارتر يقول له : « انني لا أستطيع أن أتمالك نفسي ، إن كل هؤلاء الناس يثيرون اهتمامي البالغ » . كذلك تذكر سيمون دو بوفوار أنها لاحظت منذ أوائل عهدها بسارتر اهتمامه الشديد الذي يكاد يصل إلى حد الهوس بمراقبة الناس ، وأنه كان يمضي هو وأصدقاؤه ساعات طويلة يتناقشون ويتجادلون حول تحليل إشارة يد أو حركة جسم أو نبرة صوت صدرت عن شخص ما . ذلك أن الهدف الذي كان يبحث عنه دائما هو الوصول إلى فهم شامل كلي ويقيني لذلك الانسان الفرد لأنه كان يعتقد أن « الفرد هو الموجود حقا » (كوليتز صفحة ٤) .

●●●

والذي نريد أن نخلص اليه من هذا كله هو ضرورة قيام نوع من التفاعل القوي بين الكاتب والشخص الذي يترجم له بحيث يتعاطف معه ومع أفكاره وشخصيته وإنجازاته وظروف حياته بما يساعده على أن يتغلغل إلى أعماق هذه الشخصية ويتجاوب معها ويدرك مقوماتها والعناصر المختلفة التي تدخل في تكوينها والمؤثرات التي خضعت لها . فالكاتب حين يقدم على الكتابة عن حياة شخص ما فإنه يفعل ذلك لأنه يكون على وعي مسبق بأن هناك بعض جوانب في تلك الحياة تستحق منه أن يتحمل عناء البحث عنها وإبرازها أو ترجمتها في صورة أدبية جمالية وتوصيلها للآخرين . فلن يمكن فهم الفرد فهما حقيقيا وكاملا إذا اكتفى الباحث بدراسته من خارج،إذا صح هذا التعبير ، أي إذا اقتنع بتسجيل مظاهر سلوكه الخارجي وعلاقاته الشخصية والاجتماعية دون أن يحاول تفسيرها (داخليا) عن طريق التغلغل الى أعماق ذلك الشخص ومحاولة فهمه فهما شاملا عميقا ومعرفة الدوافع والنوازع والمشاعر التي تتحكم في ذلك السلوك وتلك العلاقات ، وقد يقتضي ذلك من الكاتب أن يضع نفسه موضع الشخص الذي يترجم له حتى يستطيع أن يحقق ذلك الفهم والتجاوب .

وقد يمكننا أن نفهم ذلك بطريقة أفضل إذا نحن رجعنا إلى حالة محددة بالذات كي نتعرف المقصود بذلك التعاطف والتجاوب والتفاعل،والمثال الذي أشير اليه هنا هو موقف كل من لورانس طومسون Lawrance R. Thompson ووليام بريتشارد William H. Pritchard من ترجمة حياة الشاعر الأمريكي روبرت فروست Robert Frost (١٨٧٤ - ١٩٦٣) الذي يقول فيه « كتاب أكسفورد عن الشعر الأمريكي The Oxford Book of American Verse (في المقدمة) : « حين يأتي الوقت لكتابة تاريخ الشعر الأمريكي في الوقت الحاضر فمن المحتمل أن يكون أهم شخصيتين فيه هما فروست وإليوت » . ويعتبر الأستاذ طومسون هو الكاتب (الرسمي)لسيرة فروست، على اعتبار أن فروست كان قد طلب منه الترجمة لحياته عام١٩٣٩ ووضع تحت يديه الإمكانيات التي يمكن تصورها مما أتاح له فرصة الوصول الى كثير جدا من مصادر المعلومات بما في ذلك بعض الأشرطة

المسجل عليها مقابلات وأحاديث وحوارات محفوظة في جامعة فرجينيا ، وأعطاه الحق في أن يقتبس منها ما يشاء ، وبذلك تمكن طومسون من أن يجمع بالفعل قدرا كبيرا جدا من المعلومات التي لم يستطع أي شخص آخر أن يجمع مثلها ، بما في ذلك فروست نفسه على ما يقول ريتشارد بواربيه[٩] . ولكن كما يحدث عادة بالنسبة للعلماء والأساتذة الأكاديميين الذين يعالجون المسائل الأدبية من منطلق أكاديمي بحت والذين يحرصون على أن يعرفوا « كل شيء » عن الكاتب أو الأديب الذي يتكلمون عنه فإن طومسون لم يعرف (كيف يقرأ) الشاعر أو (كيف يسمع) شعره وخطاباته وأحاديثه.وتظهر أهمية ذلك حين نذكر أن فروست كان يقول دائما ـ وقد سجل ذلك في أحد خطاباته « ان جرّس الجملة كثيرا ما يقول أكثر مما تقوله الكلمات » فإنه يستطيع أن « يوحي بمعنى مخالف تماما لما تقوله الكلمات » . ويذكر بواربيه أنه حدث منذ سنوات في أثناء حفل كان يحضره فروست وطومسون أن التفتت الضيفة إلى الشاعر بعد حديث طويل مع طومسون وقالت له : « ان مستر طومسون رجل فاتن جذاب » فأجاب فروست : « نعم ، ولكن هل هذا يكفي ؟ » .

وفي ذلك ما قد يشير الى أن كتابة السيرة أو ترجمة الحياة تحتاج الى متطلبات أخرى غير مجرد أن يكون الكاتب أستاذا أكاديميا عالما أو شخصا جذابا اذا كان يفتقر إلى ذلك الفهم الشامل العميق القائم على التفاعل والتجاوب والتعاطف مع مقومات شخصية المترجم له ، لأنه بدون هذا الفهم تصبح (الترجمة) عقيمة وخالية من الحياة أو مليئة بالأحكام التقويمية الناجمة عن عدم إدراك جوانب القدرة والضعف والتعاطف معها أكثر مما تحتاج إلى الحكم عليها بالصواب أو الخطأ . وموقف طومسون يختلف في ذلك تماما عن موقف بريتشارد من الشاعر . إذ على الرغم من أنه لم تكن لديه كل تلك المعلومات التي كانت متاحة لطومسون إلا أنه أفلح في أن يتناول تلك المعلومات القليلة نسبيا بطريقة تجمع بين الحب والإعزاز والقوة دون أن يحاول ايجاد أي تبريرات أو معاذير لتصرفات الشاعر وسلوكه (نفس المرجع والصفحة) .

وربما كان هذا أيضا هو موقف جان بول سارتر من الأدباء الثلاثة الذين ترجم لهم ، وهو موقف عبر عنه بوضوح في عبارته الشهيرة : « أنْ تفهم آدم هي أن تصبح أنت آدم » . وربما كان هذا أيضا هو ما قصدت اليه كوزيما فاجنر ، عشيقة الموسيقار ريتشارد فاجنر التي أصبحت زوجته بعد أن أنجبت منه ـ وهي لا تزال متزوجة من هانز بيلوف ـ ثلاثة أطفال . وحين قرر زوجها في آخر الأمر أن يطلقها وقال لها : « إنني أصفح » ردت عليه قائلة « ليس الصفح هو المهم ، وانما المهم هو الفهم » .

هذا من شأنه أن يفرض المميزات واضحة بين تراجم الحياة من حيث هي عمل أدبي لا يخلو من عنصر الإبداع وبين الدراسة التاريخية العلمية لحياة أو سيرة أحد الرجال أو لأي موضوع آخر من الموضوعات . فالمؤرخ والأديب اللذان يكتبان عن شخص واحد معين بالذات قد يعتمدان على نفس المادة ونفس المعلومات ويرجعان إلى نفس المصادر ، ولكن أسلوب المعالجة يختلف في الحالتين نظرا لتدخل العوامل الذاتية بشكل واضح في المعالجات الأدبية والفنية . والذي يهم هنا ليس هو كثرة المعلومات بقدر ما هو تعدد المصادر وتنوعها لأن ذلك يتيح الفرصة للكاتب الأديب أو المؤرخ لمقارنة المعلومات بعضها ببعض والتحقق من صدقها ، فضلا عن أنه يلقي كثيرا من الأضواء ومن زوايا مختلفة على حياة ذلك الشخص وآرائه والعوامل التي أثرت فيها وساعدت على تشكيلها ، وهذا لم يمنع البعض من أن يروا في ترجمة الحياة نوعا من التاريخ نظرا لأن الأديب حين يدرس حياة شخص ما فإنه يتبع نفس الخطوات (المنهجية) التي يلجأ اليها المؤرخ

(٩) Ritchard Poirier, "Green Giant", in New York Review of Books, 25 April 1985, p.26.

سواء في جمع المعلومات أو التحقق منها وهي أمور أقرب في طبيعتها الى (الحرفة) منها الى (الفن) أو العمل الابداعي، ويمكن اجادتها عن طريق الدراسة والمران ولا تتطلب أية قدرات أو ملكات إبداعية معينة بالذات ولكنها تقتضي ضرورة الالتزام بالمحكات العلمية الدقيقة . وكثيرا ما يصادف الكاتب الأديب وهو يجمع المعلومات الخاصة بحياة الشخص الذي يترجم له صعوبات تحتاج إلى التذليل ، كما هو الحال حين لا يطمئن إلى صحة المذكرات التي يتركها صاحب الترجمة مثلا أو الخطابات والمراسلات واليوميات وغيرها من الأوراق التي قد يعثر عليها الدارس ضمن مخلفاته . فقد يتعمد الشخص تسجيل مذكراته بطريقة معينة بالذات لكي يخفي حقائق ووقائع معينة لا يحب لها ان تعرف وتنتشر بين الناس أو قد يسجل هذه الوقائع من زاوية معينة لكي يبرر بها الأحداث أو لكي يخلق انطباعا معينا بالذات أيضا ، وهذا معناه أن (الوثائق) المكتوبة التي يرجع اليها الكاتب ويعتمد عليها في الكتابة عن حياة ذلك الشخص كثيرا ماتكون هي ذاتها عرضة للتزييف المتعمد ـ أو غير المتعمد ـ من جانب صاحبها أو أحد المتصلين به . وتمحيص هذه الوثائق والكتابات لاستخلاص الحقائق المؤكدة الموثوق بها يتطلب جهودا كثيرة وطويلة ومضنية . وهذا جانب هام يشترك فيه الأدب والتاريخ في معالجتها لحياة الأشخاص أو السير . والعمل الأدبي لا يتعارض هنا مع المحكات العلمية بهذا المعنى وفي هذا النطاق . والأديب يقوم في بحثه عن الحقيقة وتتبع خيوطها بطوريقه دور (المخبر السري) في محاولته جمع شتات وتفاصيل وأجزاء (القضية) وتتبع خيوطها وفحص (المستندات) التي قد تبلغ في بعض الأحيان من الكثرة حدا يفوق تصور الكثيرين . فحين أراد فرانك فريدل Frank Friedel مثلا أن يكتب عن حياة فرانكلين روزفلت رئيس الولايات المتحدة الأمريكية الأسبق وجد أمامه أكواما هائلة من الأوراق والوثائق والمستندات والمذكرات تزن حوالي أربعين طنا ، وكان يتعين عليه أن ينظر فيها كلها ويفحصها بدقة ، وكان لا بد له من أن يلجأ في ذلك الى مختلف طرائق البحث والتحقق التي يستعين بها علماء التاريخ وأيضا علماء الاجتماع والأنثربولوجيا وغيرهم حين يعرضون لدراسة الوثائق .

وبالمثل فإن الكتابة عن حياة عالم مثل تشارلز داروين Charles Darwin تتطلب من الباحث ـ بصرف النظر عن تخصصه ـ أن ينظر في كل المذكرات والخطابات والمراسلات والوثائق التي تركها هو نفسه أو المتصلون به . ولقد وصلت الخطابات التي تبادلها داروين مع عائلته وأصدقائه حوالي أربعة عشر ألف خطاب غير تلك التي ضاعت أو أحرقت . فنحن نعرف مثلا أن خطاباته الى (إمّا أوين Emma Owen) التي يقول بيتر برنت عنها إنها حبه الأول وربما حبه الحقيقي الوحيد غير موجودة ، والظاهر أنها هي نفسها كانت تحرقها أو تمزقها بمجرد قراءتها أو أنها أبادتها في فترة لاحقة خشية أن تقع في أيدي غيرها ، ولكن داروين احتفظ لمدة نصف قرن من الزمن برسائلها اليه ، ومنها نستطيع أن نعرف ونتخيل نوع العلاقة التي قامت بينهما كما أنه يمكن من قراءة خطاباتها أن نتصور ما كان داروين يكتبه اليها فترد هي عليه ، وكيف أن هذه العلاقة بدأت تضعف ، وأسباب ما طرأ عليها من ضعف ، بل نستطيع أن نحكم منها على عقليتها ونوع ومستوى تفكيرها وأن ذلك قد يكون من أكبر الأسباب التي أدت إلى انتهاء هذه العلاقة وألا ظل حب داروين لها قائما على ما نجد من بعض رسائله إلى ابن عمه ، إذ كان يذكرها بكثير من اللهفة واللوعة ، كما ان بعض العبارات التي كانت ترد على لسان بعض معارفهما والتي سجلتها بعض المذكرات تكشف هي أيضا عن عمق مشاعره نحوها وأن المسألة لم تكن مجرد نزوة عابرة . وليس من شك في أن احتفاظ داروين بخطابات (إمّا أوين) كل هذه

السنوات الطويلة رغم أنها كانت تطالبه دائما بإحراقها لدليل واضح على عمق هذه المشاعر[١٠] . ولكن الغريب في الأمر مع ذلك أن داروين لم يذكرها اطلاقا في « سيرته الذاتية »[١١] . ولقد بدأ بعض العلماء المهتمين بالدراسات الداروينية في نشر هذه الرسائل التي يبدو أنه لن يتم نشرها كلها قبل بداية القرن الحادي والعشرين . فقد ظهر المجلد الأول وهو يحتوي على ٣٣٨ رسالة فقط (بالاضافة الى التعليقات والفهارس المختلفة) وهي تغطي الفترة من عهد التلمذة في المدرسة (الثانوية) وهو في الثانية عشرة من عمره حتى العودة من رحلته على ظهر السفينة (البيجل The Beagle) وهو في سن السابعة والعشرين ، أي أن هذه الرسائل لا تشغل من عمره سوى خمس عشرة سنة فقط[١٢] . ويمكن للقارىء أن يخرج منها بكثير جدا من المعلومات التي تشير إلى ملامح الحياة الفكرية والثقافية والاجتماعية وتقاليد السلوك في الطبقة التي ينتمي اليها ، كما أنها تكشف عن بداية تطوره الذهني إذ يظهر منها بشكل واضح وجلي أن داروين كان لا يزال في تلك الفترة يؤمن في « ثبات الانواع » وهذا معناه أنه لم يبدأ يفكر في فلسفة « تحول » الأنواع إلا في أثناء عودته من الرحلة حين أخذ يراجع المادة التي جمعها من جزر جلاباجوس Galapagos ويعيد النظر في أمر ترتيبها ، وكان ذلك في أواخر الصيف وخلال الخريف من عام ١٨٣٦[١٣] .

ومع ذلك فإن هناك بعض اختلافات هامة بين تراجم الحياة باعتبارها أحد أشكال الكتابة الأدبية وبين الدراسات التاريخية العلمية لحياة أحد الأشخاص . فالجانب الذاتي أوضح بغير شك في الكتابة الأدبية ، وإنْ كان هناك من يتشكك في إمكان تحقيق للموضوعية في العلوم الانسانية والاجتماعية ويرتاب في جدوى هذه الموضوعية إذا كان لها وجود على الإطلاق . يضاف إلى ذلك أن التاريخ كعلم يبحث عن القضايا العامة المرتبطة بفترة زمنية معينة أو بشعب معين في فترة من الفترات أو عصر من العصور . بل إن هذا يصدق على الحالات التي يهتم فيها التاريخ بدراسة نظام اجتماعي معين أو بحياة شخص معين ، وإن كان لا يغفل في الوقت ذاته الأحداث الجزئية ، وذلك بعكس « ترجمة الحياة » التي تركز أولا وقبل كل شيء على حياة « إنسان فرد » ، وتهتم طوال الوقت بتتبع ومعرفة دقائق وتفاصيل حياته ، حتى وإن كانت تنظر الى هذه التفاصيل في ضوء الظروف والأوضاع العامة وتفسرها بالإشارة اليها[١٤] .

وليس من شك في أن مقولة « لن يوجد تاريخ ان لم تكن هناك وثائق Pas des documents pas d'histoire التي صدرت عن لانجلوا Langlois وسنيوبو Seignobos في أوائل القرن والتي تعني أنه ليس ثمة

---

(١٠) Peter Brent, Charles Darwin : A Man of Enlarged Curiosity, Heinmann, London 1981, pp. 57-79.

(١١) Charles Darwin's Autobiography; Collier Books, N. Y. 1950

(١٢) The Correspondence of Charles Darwin, Vol. 1; 1821-1836, Cambridge University Press, Cambridge 1985

ويشرف على نشر الرسائل اثنان من العلماء هما فردريك بوركهارت Frederick Burkhardt وسيدني سميث Sydney Smith ويعاونهما لجنة من اثني عشر عالماً من بريطانيا وأمريكا (ستة من كل دولة) وذلك تحت رعاية المجلس الأمريكي للجمعيات العلمية American Council of Learned societies وبالتعاون مع مكتبة جامعة كيمبردج والجمعية الفلسفية الأمريكية . ويقع المجلد الأول في ٧٢٠ صفحة منها أكثر من مائة وخمسين صفحة من التذييلات والمراجع والفهارس والتعليقات ، مما يشير إلى ضخامة العمل ومقدار الجهد المبذول في إخراجه .

(١٣) Stefan Collini, "From Salop to the Galapagos"; T.L.S.; 10 May 1985 p. 511

(١٤) "Biographical Literature" in Encyc. Brit., op. cit

يديل عن الوثائق ـ أيا ما تكون طبيعة هذه الوثائق ـ تصدق على التاريخ وعلى تراجم الحياة والسير ، سواء أكانت هذه التراجم لأشخاص ماتوا منذ زمن بعيد أو قريب أم لأشخاص لا يزالون على قيد الحياة . فهنا يؤخذ التاريخ كمنهج ، وليس كعلم أو تخصص ، وهنا أيضا تبرز بعض الفوارق الأخرى الهامة بين تراجم الحياة كما يفهمها ويعالجها المشتغلون بالأدب وبين الدراسة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة .

فمن ناحية ليس ثمة ما يدعو الكاتب الأديب حين يعرض سيرة شخص ما إلى أن يلتزم بالتسلسل الزمني للأحداث والوقائع كما يفعل المؤرخ في الأغلب ، إنما يُخضع المادة والمعلومات للانتقاء والاختيار ، فليست المسألة كما سبق أن ذكرنا مجرد تجميع للمعلومات وترتيبها وعرضها حسب وقوعها ، بل إن مخيلة الكاتب وتصوره العام لحياة الفرد تلعب دورا كبيرا في عرض الأحداث والطريقة التي يتم بها ذلك العرض ، فالمعلومات التي يجمعها الكاتب الأديب تزوده بالإطار العام لحياة صاحب الترجمة ، ويستطيع هو أن يتحرك كيفما شاء داخل الإطار بحيث يعرض المادة بما يتفق وتصوره لتلك الحياة وتلك الشخصية التي يكتب عنها ، كما أنه يستخلص منها ما يتلاءم مع ذلك التصور ويؤيده أو ما يكشف عن بعض الأبعاد الأخرى الجديدة التي لم تكن معروفة من قبل . وقد يضطر لتحقيق ذلك إلى أن يعطي كثيرا من الاهتمام والعناية لبعض الأحداث التي قد يمر بها المؤرخ بسرعة لأنها لا تخدم أغراضه من البحث ، مثل بعض أحداث الطفولة،وذلك لكي يزيل عن تلك الفترة بعض ما يحيط بها من غموض أو لكي يستخلص منها بعض المؤشرات المبكرة لأمور لم تتحقق في الواقع إلا في مرحلة تالية ، بينما هو في الوقت ذاته قد يكتفي بالإشارة السريعة إلى فترات أخرى طويلة من حياة صاحب الترجمة أو حتى يسقطها كلية من اعتباره لأنها لا تساعد على فهم الشخصية التي يدرسها أو الموضوعات التي تحتل مركزا محوريا من اهتمامه،بل إنه قد يعيد ترتيب الأحداث بما يتفق وتصوره العام لتلك الحياة وحسب الخطة التي يضعها للدراسة التي يقوم بها . وفي ذلك يقول دوجلاس كوليتز إن سارتر في كتابه عن فلوبير يقفز فترات واسعة وينتقل بسرعة من فترة زمنية لأخرى لكي يكشف عن بعض الجوانب الغامضة أو الخفية في حياته ، وكأن الذي يهمه في المحل الأول هو لحظات التحول والتغير الكبرى ، أما الأحداث اليومية فإنها رغم أهميتها لم تكن بالنسبة له سوى انعكاسات للاختيار الذي يفرض نفسه والذي يتمسك به المؤلف طوال الوقت (كوليتز : صفحتا ٢٢ ـ ٢٣).كذلك ساعدت عملية ترتيب الأحداث والقفزات الواسعة على تصحيح الكثير من المواقف والأفكار الخاطئة عن طفولة بعض مشاهير الكتاب والعلماء والمفكرين وخصوصا فيما يتصل بعلاقتهم بآبائهم كما هو الحال مثلا بالنسبة للعلاقة بين تشارلز داروين وأبيه،والفكرة العامة السائدة عن شخصية الأب الطاغية المتسلط الذي كان يحب لابنه أن يصبح طبيبا مثله وأنه رغم ذلك لم يكن يتوقع أو يأمل أن ينجح ذلك الابن في الحياة نظرا لانصرافه الى (اللهو) والجري وراء الحشرات والفراشات حتى قال له عبارته الشهيرة التي كان يستشهد بها الكثيرون للتدليل على ذلك : « انك لا تهتم بشيء سوى صيد الطيور واللعب مع الكلاب وصيد الفئران . وسوف تجلب العار على نفسك وعلى عائلتك كلها » .

كان ذلك في عام ١٨٢٥ حين كان داروين في السادسة عشرة من عمره . ولما تحقق الأب من فشل ابنه في دراسة الطب وانصرافه عنه أراد له أن يدرس اللاهوت ويصبح من رجال الكنيسة وهو الأمر الذي لم يتحقق أيضا . الا أن رسائل داروين الى بعض أهله وأصدقائه وكثيرا من المادة الأخرى المتعلقة بمراحل متأخرة من حياته تكشف لنا عن أن الأب لم تكن له كل هذه الشخصية المتسلطة المتحكمة ، وانه على سبيل المثال بمجرد أن اقتنع برحلة السفينة (بيجل)

وكيف أن ميول ابنه الحقيقية يمكن أن تسهم في نجاح الرحلة لم يتردد في الموافقة على سفره رغم انهيار آماله وتصوراته الخاصة عن مستقبل ابنه . وقد كان ذلك هو بداية الطريق الذي سار فيه ذلك الابن (الفاشل) وهو الطريق الذي انتهى الى أن يصبح أحد ثلاثة غيروا اتجاه الفكر في الغرب ونظرته الى العالم والى الإنسان . والاثنان الآخران هما كارل ماركس وسيجموند فرويد[١٥] .

ويتمتع الكاتب الأديب في معالجته لتراجم الحياة بدرجة من الحرية أوسع بكثير من تلك التي تتاح للمؤرخ الأكاديمي الذي يتقيد بأصول ومحكات الكتابة العملية الدقيقة ، فليس من المتوقع منه مثلا أن يبحث عن الدوافع الكامنة والبواعث الخفية والوجدانات والانفعالات التي تحرك صاحب الترجمة وتوجه أفعاله وتتحكم في سلوكه ومواقفه واتجاهاته وتحدد ملامح ومقومات شخصيته ، وهي كلها أمور تدخل في صميم الكتابة الأدبية في مجال تراجم الحياة . وتحليل هذه الجوانب يحتاج بغير شك إلى الإلمام والإحاطة بالنظريات السيكولوجية والاستعانة بها دون أن يخرج الكاتب عن هدفه حتى لا تأتي كتابته أقرب الى الدراسات السيكولوجية الأكاديمية المليئة بالمصطلحات العلمية والمناقشات النظرية . فالأمر يتطلب إذن قدرة على استيعاب تلك النظريات وتمثلها تماما بحيث يأتي تحليل الكاتب تلقائيا وخاليا من الافتعال ومحتفظا طوال الوقت بعناصر الإبداع التي يجب أن تتوفر في العمل الأدبي حتى لو كان الموضوع الذي تدور حوله الدراسة أدخل في باب العلم . وكثير من (التراجم) التي ظهرت عن داروين في السنوات الأخيرة تتوفر فيها كل هذه العناصر الجمالية التي تجعل من قراءتها متعة ذهنية وذلك على الرغم من المعلومات البيولوجية والجيولوجية والمتعلقة بالحفريات وعلوم الحيوان والنبات والحشرات التي تزخر بها هذه التراجم[١٦] .

وهكذا نجد أنه في الوقت الذي تحرص فيه (ترجمة الحياة) على عرض المعلومات الدقيقة الموثوق فيها بعد التأكد من صحتها بمختلف الطرق والوسائل فإنها تحرص في الوقت ذاته على اتباع معايير العمل الأدبي الابداعية . ورغم كل ما يقال عن عنصر الإبداع في تراجم الحياة فإنها لا تلجأ الى افتعال أو اختراع معلومات وأحداث لا وجود لها والا دخلت بذلك الى مجال الأعمال الروائية الخيالية ، كما أنها لا تلجأ الى تغيير المعلومات أو تزييفها لما في ذلك من مجافاة الحقيقة والصدق ، كما أن الاكتفاء بسرد الحقائق دون الاتجاه الى عنصر (الصنعة) الأدبية فيه هو أيضا مجافاة لمتطلبات الفن .

---

(١٥) انظر في ذلك التصدير والمقدمة لكتاب « مراسلات تشارلز داروين » ـ مرجع سبق ذكره .

(١٦) مات تشارلز داروين عام ١٨٨٢ وقد ظهرت أعداد كبيرة جدا من الكتب حول حياته وعن النظرية التطورية وكتابه الأساسي « أصل الأنواع » وموقف داروين من الدين وغير ذلك من الموضوعات بمناسبة مرور قرن على وفاته . ومن أهم هذه الكتب التي تعتبر نوعاً من « ترجمة حياة » داروين الكتب التالية التي ظهرت في السنوات العشر السابقة على الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته وينظمها يجمع بين الطابع الأدبي الجمالي والدقة العلمية : -

Sir H. Atkins; "Downe : the Home of the Darwins" (1976); Peter Brent; "Charles Darwin : A Man of Enlarged Curiosity" (1981); J. Chancellor; "Charles Darwin", 1974; S.J. Gould, "Ever Since Darwin", 1977; H.E. Gruber "darwin on Man", 1974 :

ولعل من أمتع الكتابات في هذا المجال والتي تجمع بين المتعة والدقة العلمية وتعرض في الوقت ذاته حياة وأعمال داروين وبعض الروائيين الذين تأثروا بنظريته التطورية مع الاستعانة بالكتابات الأنثربولوجية والسيكولوجية كتاب :

Gillian Beer; Darwin's Plots : Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction, ARK, London 1985.

والتوفيق بين متطلبات الحقيقة والصدق ومتطلبات الفن هو المحك الحقيقي للحكم على هذا اللون من ألوان الكتابة التي نسميها « ترجمة الحياة » أو السيرة .

●●●

وهنا يثور سؤال مهم هو : الى أي حد يحق للكاتب أن يعرض المعلومات التي يحصل عليها ؟ وهل مبدأ الاختيار والانتقاء من كل المعلومات المتوفرة يكون محكوما فقط بمتطلبات (الصنعة) وتصور الكاتب للعمل كمشروع أدبي وفني فحسب ، أم أن هناك اعتبارات اجتماعية وأخلاقية أخرى تتدخل في ذلك ؟ وما هي حدود مسئولية الكاتب الأخلاقية إزاء المترجَم له وخصوصا حين يعرض للوقائع والأحداث المتصلة بما يمكن أن نسميه « العلاقات الخاصة الحميمة » وبالذات العلاقات ذات الطابع الجنسي والتي قد تسيء معرفتها وإذاعتها إلى اسم وذكرى صاحب الترجمة وسمعته بل قد يمتد أثرها إلى أفراد عائلته وإلى الكثيرين من الأحياء الآخرين ؟ وهل كانت امرأة مثل كوزيما فاجنر Cosima Wagner الابنة غير الشرعية للموسيقي فرانس ليشت وزوجة قائد الأوركستر هانزبيلوف Hans Bulow وعشيقة فاجنر خلال فترة طويلة بحيث أنجبت منه ثلاثة أطفال وهي لا تزال « زوجة زوجها » وذلك قبل أن يتم طلاقها منه وتتزوج من فاجنر ، هل كانت كوزيما على حق فيما فعلته حين أتلفت ، أو أعدمت ، بعض المذكرات والرسائل التي تكشف عن خفايا هذه العلاقة وعن جانب كبير من حياة فاجنر الخاصة ، أم أن المعلومات الخاصة بحياة الشخص (العام) تصبح أيضا (عامة) وملكا للتاريخ ، وذلك على اعتبار أن الزمن كفيل بأن يجعل هذه (الحقائق) مجرد معلومات (محايدة) لا تستدعي إخضاعها لأي نوع من الأحكام الخلقية ؟ وبالمثل هل كانت إيفا Eva فاجنر ، ابنته من كوزيما قبل أن يتزوجها ، محقة فيما فعلته حين أحرقت بعض أوراق أبيها أو ما فعلته بمذكراته أو على الأصح خواطره التي كان قد سجلها في كراسة ذات لون بني وعرفت فيما بعد باسم (الكتاب البني) فعمدت إلى لصق بعض صفحاتها ببعض حتى يصعب قراءة ما جاء فيها ؟ أو حين رفضت تسليم أوراقه لسلطات مدينة بايرويت Bayreuth رغم ما قدمته هذه المدينة لأبيها من رعاية وعناية ورغم أنها أقامت مسرحا خصيصا لتقديم أوبراته ولا يزال حتى الآن يقام عليه احتفال فاجنر السنوي ، مما اضطر هذه السلطات الى اللجوء للقضاء من أجل الحصول على تلك الأوراق والمذكرات ؟ فلقد أدى تصرف كوزيما وإيفا فاجنر إلى ضياع كثير من مراسلات فاجنر مع بعض مشاهير عصره ، وكان ذلك خليقا بأن يحدث لرسائل نيتشه الى فاجنر لولا أن الفيلسوف كان يحتفظ بمسودات تلك الخطابات أو بعضها على الأقل ، ومنها أمكن التوصل الى معرفة حقيقة العلاقة بينهما وكيف قامت الفُرقة بين الاثنين . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ما هي مسئولية الكاتب أخلاقيا ليس إزاء نشر هذه المادة والوقائع والحقائق ولكن إزاء تقييمها والحكم على صاحبها ؟ وهل كان ماريك Marek مثلا محقا في الحكم على فاجنر في ضوء المعلومات التي لديه ، بالجشع والكذب والخداع والأنانية ونكران الجميل وغير ذلك من الصفات التي ألصقها به في كتابه عن « كوزيما فاجنر » الذي سبقت الإشارة اليه ؟ صحيح أن المادة نفسها تكشف عن كل ذلك وعن أن فاجنر مثلا كان يحب أن يعيش عالة على أصدقائه بل ويستمريء ذلك وإنْ كان في الوقت ذاته مسرفا إلى أبعد حدود الإسراف مما كان يدفعه إلى الاستدانة والعجز عن رد الدَّيْن والهروب من دائنيه الذين كانوا يلاحقونه ويطاردونه من بلد لآخر ، كما أن المادة المتوفرة تكشف أيضا عن كيف كان يخدع صديقه وأفضل قائد للأوركسترا في عهده بل أفضل من قدم موسيقاه للجمهور فيقيم تلك العلاقة مع زوجته ثم (يسرقها) منه في آخر الأمر ويتركه محطما تماما . ولكن هل تعطى هذه الحقائق للمؤلف الحق في أن يظهر لنا بطله على أنه الشخص الذي

يتهاون في عرضه وشرفه ويتغاضى عن وعي وإدراك عن تلك العلاقة القائمة بين زوجته وصديقه ويضحي بكرامته في سبيل تقديم أعمال فاجنر،بل يسمح لإحدى المجلات أن تفصح عن هذه العلاقة في رسم كاريكاتيري شهير يظهر فيه فاجنر متأبطا ذراع الزوجة ويسيران معا في كبرياء وخيلاء بعد نجاح (بروفة) إحدى أوبراته بينما يسير بيلوف نفسه - وهو الذي تولى قيادة الموسيقا في أثناء اجراء البروفة - خلفهما غارقا وضائعا بين (نوتات) موسيقا فاجنر ؟ صحيح أن جورج ماريك لم يقف في هذا كله موقفا معاديا من فاجنر أو من بيلوف (وإن كان هذا لا يصدق تماما على موقفه من كوزيما نفسها التي يراها أستاذة في الخداع ورسم المؤامرات رغم إعجابه بذكائها) ، بل إنه أقرب إلى التعاطف معهما وإلى فهم النوازع والانفعالات والمشاعر المضطرمة في نفوسهما لدرجة أنه كان يحاول تبرير سلوك بيلوف أحيانا بأنه نوع من التسامي والارتفاع على الذات والتضحية بالنفس في سبيل تعريف العالم بالأعمال الموسيقية الخالدة لموسيقي عبقري فذ ، ويدلل على ذلك بأنه حين فاض الأمر بالزوج بعد تكاثر الأحاديث حول زوجته وصديقه عزم على أن يطلب فاجنر إلى المبارزة ولكن أحد المعجبين بفاجنر قال له : « إن من العار أن تطلق المسدس على الأستاذ » فتراجع بيلوف عن عزمه . كذلك إلى أي حد يحق للكاتب أن يستخدم المعلومات التي وصلت إليه عن طريق صلته الخاصة أو الشخصية بالشخص الذي يترجم له أو التي اطلع عليها بحكم عمله ولم يصل إليها نتيجة البحث والدراسة ، وهي في الأغلب معلومات لم يكن يتسنى له أن يحصل عليها أو يعرفها لولا هذه الصلة ، وذلك كما هو الحال بالنسبة للورد موران Lord Charles Moran الطبيب الخاص لتشرشل الذي أفاد من المعلومات التي وفرتها له هذه الصلة الخاصة بالسياسي البريطاني ، هل يعتبر ذلك خروجا على أصول وقواعد (المهنة) وعلى القيم الاجتماعية والاخلاقية ؟ وهل يخضع العمل الأدبي والإبداع الفني لمثل هذه القيم ؟ إن هذه المشكلة يواجهها الآن علماء الأنثربولوجيا الذين يتصلون بالجماعات التي

يدرسونها اتصالا مباشرا فيعيشون بينها فترات طويلة من الزمن قد تطول إلى أكثر من عام يعرفون في أثنائه الكثير جدا من حقائق الحياة الخاصة بين الناس ويستخدمون هذه المعلومات لتركيب نمط اجتماعي وثقافي عام عن المجتمع الذي درسوه . وقد تعرض الأنثربولوجيون في السنوات الأخيرة لكثير من الهجوم عليهم لاستخدام هذه المعلومات (الخاصة) ولكن الأمر لم يحسم بالنسبة للكتابات الأنثربولوجية ، كما أنه لم يحسم بالنسبة لتراجم الحياة ، ولكنه يثير مشكلة التعارض بين مبادىء الأمانة العلمية والاعتبارات الأخلاقية ، وإلى أي حد ينبغي على الباحث أن يلتزم بالصدق وإبراز الحقائق دون نظر إلى ما قد يترتب على ذلك من نتائج وآثار ، وهل هذا يصدق على الإبداع الأدبي والفني مثلما يصدق على البحث العلمي ؟ قد تكون هناك وسيلة للتوفيق بين الناحيتين وذلك عن طريق تجنب الإثارة أو العمل عمدا على ما قد يؤذي السمعة ويصدم المشاعر . وليس من شك في أنه يمكن التعبير عن أقسى الحقائق وأكثرها مجافاة للتقاليد والآداب العامة بأسلوب محكم رصين بحيث يتقبل المرء هذه الحقائق والوقائع في كثير من الرضا والاقتناع .

ويتصل ذلك بمشكلة أخرى هي في الحقيقة امتداد لما سبق أن ذكرناه ، ونعني بذلك مشكلة تفسير المعلومات وتأويلها . فليس المفروض في ترجمة الحياة أن تكون مجرد سرد ووصف وتسجيل لحقائق الحياة والأحداث والوقائع التي عاشها الشخص المترجم له دون أي محاولة للتحليل والتفسير ، كما أن عرض الحقائق ذاتها إنما يأتي معبرا عن وجهة نظر الكاتب ورؤيته للأمور في ضوء قراءته لتلك المعلومات والحقائق،ومن هنا كان ذلك الاختلاف الذي نجده بين مختلف الكتّاب الذين (يترجمون) لحياة شخص واحد ، وقد يفيد هنا أن نضرب مثالا عن اختلاف وجهات النظر بالنسبة

لإحدى شهيرات الروائيات في انجلترا في القرن التاسع عشر ، ونعني بها جين أوستن Jane Austen وخصوصا أن أعمالها الروائية ، أو بعضها على الأقل ، معروفة في العالم العربي مثل رواية الكبرياء والهوى Pride and Prejudice والشائع عن جين أوستن أنها من أكثر الكتّاب العظام قربا الى أفهام القراء ومشاعرهم وأقدرهم على إثارة المتعة على ما يقول بريان ساثام Brian Southam[(١٧)] . ومن الطريف أن نجد أن اسم جين أوستن تردد كثيرا في مراسلات داروين وإخوته مما يدل على إعجابه بها وتعلقه بكتاباتها ، فهو يقول مثلا لكارولين داروين في رسالة بتاريخ ٢٥/٢٦ ابريل ١٨٣٢ وقد أرسلها لها من فوق السفينة (بيجل) : « إن القبطان يقول إن روايات الآنسة أوستن موجودة فوق مناضد جميع « أفراد فريق البحث » ، كما أنه كثيرا ما كان يستشهد بعباراتها التي يبدو أنه كان يحفظها عن ظهر قلب . بل إن اسمها يظهر في « ترجمته الذاتية » في الوقت الذي لم يشر الى حبيبته الأولى (إمّا أوين) على الإطلاق رغم أنه ظل متعلقا بها طوال حياته وان لم يتصل بها إلا لماما .

المهم هو أن معظم الذين كتبوا عن أوستن أو ترجموا لحياتها يتفقون على ملامح معينة لشخصيتها استمدوها من « وثائق العائلة » حسب قول هرميون لي Hermione Lee ، وتشير الوثائق الى أنها كانت شخصية لطيفة مرحة ومحبة للخير وغير متزمتة ومحبوبة من الجميع رغم تحفظها أو (برودها) وأنها كانت تعطي جانبا كبيرا من اهتمامها وعنايتها لتبين وضع المرأة القاسي ومواهبها وقدرتها ومصيرها والقيود المفروضة على حريتها ، كما كان هؤلاء الكتاب يحرصون على الكشف عن أن ثمة نوعا من الصلة القوية بين حياتها الخاصة وإنتاجها الأدبي الذي يعكس إلى حد كبير تجربتها الشخصية في الحياة ويعبر عن رؤيتها وملاحظاتها . ومع أننا لا نكاد نعرف شيئا مؤكدا عن حياتها العاطفية فإن ثمة بعض القصص المتضاربة عن بعض العلاقات ، وان احدى هذه العلاقات كانت من العمق بحيث تركت أثرا باقيا في نفسها بعد مرض حبيبها وموته المفاجئ مما جعلها تعيش بقية حياتها بغير زواج اخلاصا منها للذكراه ، ووجهت كل عواطفها وأحاسيسها نحو أولاد اخوتها كما كرست حياتها للكتابة ، وأفلحت بذلك في أن تحافظ على خصوصياتها وأن تعكس ذلك كله في رواياتها التي تدور في معظمها حول تجارب فتيات في مقتبل العمر على طريق الزواج مثلها ، وإنْ كانت كل رواية منها لها طابعها المميز وتكشف عن جانب مما تتعرض له المرأة الشابة من خداع وخذلان حين تستسلم للأحلام فاذا بها تصطدم بأكاذيب الكبرياء والهوى .

وهذه كلها أمور معروفة وشائعة لدى الكتاب الذين تعرضوا لحياة جين أوستن ، وهو الانطباع الذي يخرج به القارىء من رواياتها ، ولكن تظهر أخيرا (ترجمة) جديدة عن (حياة جين أوستن)[(١٨)] يقول عنها الناشر انه يأمل أن تكون هي الدراسة النقدية الحاسمة لهذا الموضوع بالنسبة لهذا الجيل على الأقل . ولكن الظاهر أن الكثير من النقاد لا

---

(١٧) Brian Southam; "Jane Austen : British Novelist"; in Justin Wintle (ed); Makers of Nineteenth Cantury Culture; A Biographical Dictionary, R.K.P., London 1982, pp. 17-18.
ويمكن للقارىء أن يجد كثيراً من المعلومات الطريفة عن حياة جين أوستن وعن (بطلات) رواياتها في كتاب قصير ولكنه ممتع ظهر في العام الماضي وهو : ـ
John Hardy; Jane Austen's Heroines : Intimacy in Human Relationships, R.K.P. London 1984.

(١٨) John Halperin, The Life of Jane Austen, Harvester, Brighton 1985

يتفقون مع الناشر في ذلك الادعاء ويرون أن المؤلف (جون هالبرين John Halperin) يحاول متعمدا في دراسته سحق وتحطيم الموقف الإنجليزي التقليدي الذي ينظر اليها بإعجاب وإعزاز وتعاطف معها بل إن هناك من هؤلاء النقاد من يرى أن هالبرين ينتمي إلى تلك الفئة من الكتاب الذين يصدرون في تراجم الحياة التي يؤلفونها عن الكراهية والنفور من الأشخاص الذين يكتبون عنهم ، ولذا فإنه يرى أن رواياتها عبارة عن تجسيد لما تعانيه من كبت واستياء (عصابي) ومرارة وشك وسخرية ناجمة عن فشلها في حياتها العاطفية وفي علاقاتها مع الآخرين . فقد أدى سوء طباعها وشعورها بالعداء نحو إخوتها وسوء علاقاتها بأمها وبرودها في التعامل مع الآخرين إلى انصراف الناس عنها وإلى بقائها بدون زواج بقية حياتها مما ملأ نفسها باليأس والاحباط فضلا عن الأسى والأفكار السوداء التي كانت تغزو عقلها نتيجة لانصراف الرجال عنها ، وهذا هو ما جعلها عاجزة تماما عن أن تكتب في أي موضوع غير الرغبة العاجزة عن تحقيق الحب والحياة والمكانة الزوجية(١٩) .

ولن ندخل في تفاصيل الأسباب التي جعلت هالبرين يذهب الى هذا الرأي وإلى تلك النتائج المخالفة لما هو سائد عن جين أوستن ، وكل ما يهمنا هنا هو أن الموقف الذاتي والزاوية التي ينظر منها المؤلف الى الشخصية التي يدرسها تؤدي الى نتيجة تتعارض وتتناقض تماما مع النتائج التي يصل إليها كاتب آخر عن نفس الشخص حين ينظر إليه وإلى حياته وعلاقاته وإنجازاته من موقف آخر وزاوية أخرى ، ومن الإنصاف أن نقول ان ذلك ليس وقفا على المعالجات الأدبية لتراجم الحياة أو السير ، بل اننا كثيرا ما نجد مثل هذه النتائج والآراء المتباينة حتى في الدراسات الأكاديمية التاريخية والاجتماعية والأنثربولوجية ، فالأمر يتوقف إلى حد كبير على نقطة الانطلاق وعلى الموقف الشخصي . ففي الأنثربولوجيا التي تعتمد على الاتصال المباشر بمجتمع الدراسة وجمع المعلومات عن طريق الملاحظة والمعايشة والمشاركة في كثير من أوجه النشاط التي يمارسها الأهالي ، قد تأتي صورة المجتمع الواحد مختلفة تماما باختلاف الباحثين . والمثال الذي أحب أن أرجع اليه دائما في هذا الصدد هو دراسة اثنين من كبار علماء الأنثربولوجيا الأمريكيين لمجتمع تبوزتلان في المكسيك،فقد ظهر المجتمع في إحدى الدراستين مجتمعا متكاملا متماسكا بينما ظهر في الدراسة الأخرى يعاني من أسوأ مظاهر التفكك،ذلك أن أحد الباحثين كان يهتم بالبحث عن مظاهر التعاون في المجتمع ، بينما كان الباحث الآخر يبحث عن أشكال ومظاهر التنافس . ومع أن هذا يخرج عن نطاق هذه الدراسة إلا أنه يوضح كيف أن الموقف الذي يقفه الباحث أو الدارس منذ البداية يصبغ دراسته كلها ويؤدي إلى نتائج معينة قد تختلف تماما عما يصل إليه باحث آخر بدأ من نقطة انطلاق أخرى ويحاول التدليل عليها . وهذا جانب ذاتي قد يتعارض مع الموضوعية التي يُفترض أنها توجه البحوث والدراسات . ولكن هذا الجانب الذاتي هو الذي يعطي (ترجمة الحياة) نبض الحياة .

●●●

ولقد كنا حريصين على أن نشير في الصفحات السابقة إلى بعض الدراسات (البيوجرافية) التي تناولت حياة وأعمال وإنجازات اثنين بالذات من كبار رجال القرن التاسع عشر يمثلان نمطين مختلفين من (الشخصية) والسلوك والاتجاهات والموقف من الحياة والقيم والإعداد النفسي والاجتماعي ومجال (التخصص) والنشاط والعمل .

---

(١٩) انظر عرض هرميون لي لكتاب هالبرين :

Hermion Lee; "Turning Nasty"; T.L.S., 2 August 1985, p. 859.

والفوارق التي تقوم بينهما هي الفوارق بين الفنان الذي يمثله هنا ريتشارد فاجنر أصدق تمثيل وربما بشيء غير قليل من المبالغة ، والعالم الذي يمثله تشارلز داروين أصدق تمثيل أيضاً فمن ناحية نجد الفنان المحب للظهور (الاستعراضي) والذي يشعر بأهميته وسطوته على الآخرين بحيث تمتد هذه السطوة إلى ملك بافاريا الذي أعجب بموسيقاه وقدم له كل ما يستطيع لملك أن يقدم من عطاء ، والذي كان يتمتع إلى جانب ذلك بقدر كبير من الأنانية والجشع ويرى نفسه هو مركز الكون وأن من حقه أن يحصل على ما يشاء في نظير ما يقدمه من إبداع فني أو حتى لكي يستطيع أن ينتج ويعطي بينما نجد من الناحية الأخرى العالم الباحث الخجول المتواضع الذي يأبى على نفسه الظهور في المحافل ويفضل حياة الريف والعزلة على حياة المدن الصاخبة ومجتمعها المفتوح بل انه كان يتجنب حتى مجتمع العلماء أنفسهم . ولكن على الرغم من هذه الاختلافات والفوارق بين الاثنين فإن الدراسات التي تناولت حياة كل منهما تكشف عن نواحي الاتفاق : ليس الاتفاق في المادة وإنما الاتفاق في المنهج وأسلوب البحث . وهذه في الحقيقة هي النقطة التي كنا نهدف إليها طوال الوقت ، أعني المنهج المتبع في دراسة تراجم الحياة وهل هو يختلف باختلاف الأشخاص الذين يراد كتابة « تراجم » حياتهم ؟ ثم هل هو يختلف عن المنهج الذي يتبعه المتخصصون في الدراسات الإنسانية كالتاريخ وبالذات علم الاجتماع والأنثربولوجيا ، وخصوصاً أن أحد أساليب البحث في الأنثربولوجيا يعرف باسم « تاريخ الحياة Life History » وهو أسلوب أو طريقة تعتمد على جمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن حياة شخص واحد ، أو ربما عدد من الأشخاص ـ الذين يحتلون مكانة عالية ويقومون بأدوار هامة في حياة المجتمع الذي ينتمون إليه ؟ وليس الهدف من « تاريخ الحياة » هو دراسة حياة هذا الشخص المعين لذاته بل دراسة تاريخ حياته من أجل الوصول إلى بعض الأحكام العامة التي تصدق على المجتمع بأسره أو على قطاع معين من قطاعاته خصوصاً فيما يتعلق بالقيم السائدة في ذلك المجتمع والتي توجه سلوك هؤلاء الأفراد وتحدد نظرتهم إلى الحياة . ويتطلب هذا الأسلوب في البحث مهارات خاصة تفوق القدرات التي يحتاجها البحث الأنثربولوجي أو السوسيولوجي المعتاد ، لأنه لا بد من أن تتوفر لدى الباحث القدرة على خلق علاقات قوية مع الأفراد الذين يريد دراستهم حتى يمكنه أن يغوص معهم في دقائق تفاصيل حياتهم ويرجع بهم إلى الماضي الذي عاشوه وهم صغار ليتعرف المؤثرات الاجتماعية والبيئية والثقافية التي كانت سائدة حينذاك وطريقة تأثيرها على حياتهم . والمعلومات التي يجمعها الباحث الأنثربولوجي بهذه الطريقة تصبح بمثابة (الوثائق) التاريخية الحية ، التي يعتمد عليها في معرفة التطورات التي طرأت على النظم الاجتماعية والثقافية التي تساعد على فهم الخطوات والمراحل التي مرت بها هذه النظم حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن .(٢٠)

وقد يختلف الأشخاص الذين تدور حولهم هذه الدراسات وتتباين أوضاعهم الاجتماعية والثقافية وميولهم ومقومات شخصياتهم وتجاربهم وخبراتهم في الحياة تبايناً شديداً ، كذلك قد يختلف الكتاب الذين يقومون بهذه الدراسات ويتفاوتون فيما بينهم تفاوتاً شديداً من حيث التخصص والإعداد العلمي، ولكن يبقى بعد ذلك شيء ثابت في هذا كله وهو موقف العقل من البحث عن الحقيقة والمبادىء التي تحكم عملية البحث والتي يلتزم بها الباحثون ويحاولون تطبيقها بكل دقة ، ويتمثل ذلك بشكل خاص في الجهود الطويلة المضنية التي يبذلونها في جمع المعلومات وتتبع مصادرها

(٢٠) John Madge; The Tools of Social Science, Longman's London 1953, pp. 80-1; N.K. Denzin, The Research Act; Aldine, Chicago 1970, pp. 220-3.

والتحقق من صحتها وصدقها عن طريق مقابلتها بعضها ببعض ، سواء أكانت مصادر هذه المعلومات هي نفس الأشخاص اللذين تدور حولهم هذه الدراسات (في حالة الترجمة لهم في أثناء حياتهم) أم بعض الأحياء من الناس الذين كانوا على اتصال بهم في أثناء حياتهم ولديهم عنهم ذكريات قد تلقي أضواء على بعض جوانب شخصيتهم ، أم كانت هذه المصادر هي الوثائق والمستندات والسجلات والمذكرات المكتوبة والمراسلات التي تركها هؤلاء جميعا والتي تشتمل على بعض المعلومات حتى لو كانت ضئيلة . ففي هذا الجانب من (البحث) أو (الدراسة) تتفق كل أنواع تراجم الحياة حتى وان تفاوتت فيما بينها في المستوى والقدرة على إبراز ملامح ومقومات شخصية صاحب الترجمة أو عرض آرائه وأفكاره ، والتعبير عن هذا كله بدرجات متفاوتة من الوضوح والإحاطة والتشويق . وهذا جانب (علمي) أو حتى أكاديمي يعتبر أساسا قويا وضروريا لتناول حياة الأشخاص بالدراسة سواء كانت هذه الدراسة « ترجمة » أدبية لحياة هذا الشخص أو تحقيقا تاريخيا أو بحثا أنثربولوجيا . وهو يبين في آخر الأمر مدى المعاناة الحقيقية التي يلقاها كل من يتعرض للقيام بمثل هذه الدراسة سواء كان أديبا أو مؤرخا أو متخصصا في أي من العلوم الانسانية والاجتماعية الأخرى .

●●●

ويضم هذا العدد مجموعة من الدراسات التي تدور في مجملها حول بعض « الشخصيات » و « الآراء » الهامة التي تتضمنها بعض الكتابات والكتب التي ترى المجلة ضرورة التعريف بها من هذه الزاوية المحددة مع الاهتمام بوجه خاص بالنواحي المنهجية كلما تيسر ذلك . فالأساس هنا إذن هو مجموعة مختارة من الكتب القديمة أو الحديثة التي تعبر بشكل أو بآخر عن حياة أصحابها أو أفكارهم أو آرائهم في المجتمع الذي يعيشون فيه أو الثقافة التي ينتمون اليها حتى وان لم تكن هذه الكتب في الأصل (تراجم حياة) بالمعنى الدقيق للكلمة . وذلك بقصد اكتشاف (المنهج) الذي يكمن وراء كل هذه الأعمال المختلفة . وذلك لا يقلل بأي حال من أهمية المعلومات التي تضمها هذه الكتابات التي يعتبر بعضها من الأعمال التراثية الباقية في تاريخ الفكر العربي .

د . أحمد أبو زيد

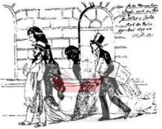
* * *



كوزيما فاجنر

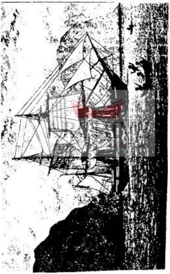


فاجنر وكوزيما



A Munich caricature of Wagner, Cosima and Bülow, inscribed "After a Tristan rehearsal. Drawn from nature, 1864."

« بعد بروفة أوبرا تريستان رسم من الطبيعة ١٨٦٤ » ظهر هذا الرسم الكاريكاتيري تحت هذا العنوان أثناء الحملة الصحفية ضد فاجنر ، ويظهر في الرسم فاجنر متأبطا ذراع كوزيما بينما يسير خلفهما هانز بيلوف (الزوج وقائد الأوركسترا)



سفينة الأبحاث (بيجل) أثناء عبورها مضيق ماجلان



اخوة أم أبناء عمومة



كوزيما فاجنر
رسم كاريكاتيري بريشة براندت (١٩٠٥)



(حركات داروين، والنباتات المتسلقة)
رسم كاريكاتوري بريشة سامبورن ١٨٧٥



أحد الرسوم الكاريكاتيرية (عام ١٨٧٤)

التي أسهم بها فنانو الكاريكاتير في بريطانيا أثناء الجدال الذي دار حول كتاب أصل الأنواع



حجرة المطالعة في بيت داروين ولاتزال موجودة بحالتها للآن

دام حكم المسلمين في الأندلس (اسبانيا) حوالي ثمانية قرون (٩١ ـ ٨٩٧هـ/٧١١ ـ ١٤٩٢م) . وقد اصطلح المؤرخون على تقسيم هذه المدة الى العصور التالية : ـ

اولا : عصر الولاة : ويمتد من الفتح العربي بقيادة موسى بن نصير وطارق بن زياد حتى قيام الدولة الأموية في الأندلس على يد الأمير عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) . أي من سنة ٩١ الى ١٣٨هـ (٧١١ ـ ٧٥٦م) . وفي هذا العصر كانت الأندلس ولاية عربية تابعة للخلافة الأموية بدمشق .

ثانيا : عصر الدولة الأموية ، وهو أزهى العصور الأندلسية ، وينقسم إلى قسمين : القسم الأول : (من ١٣٨ ـ ٣١٦هـ = ٧٥٦ ـ ٩٢٩م) وفيه كانت الأندلس امارة مستقلة سياسيا عن الخلافة العباسية في المشرق . وتداول الحكم فيها سبعة من الأمراء الأمويين وهم : عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك الملقب بصقر قريش ، هشام بن عبد الرحمن (الرضا) ، الحكم بن هشام (الربضي) ، عبد الرحمن الثاني (الأوسط) ، محمد بن عبد الرحمن ، المنذر بن محمد ، عبدالله بن محمد .

القسم الثاني : (من ٣٠٠ ـ ٤٢٢هـ = ٩١٢ ـ ١٠٣١م) وفيه صارت الأندلس خلافة مستقلة سياسيا وروحيا عن الخلافة العباسية بالمشرق . وتداول الحكم فيها عدد كبير من الخلفاء الأمويين ، نكتفي بذكر اوائلهم وهم :

١ ـ عبد الرحمن الثالث ، وهو اول من اعلن نفسه خليفة وتلقب بالناصر لدين الله (٣٠٠ ـ ٣٥٠هـ / ٩١٢ ـ ٩٦١م) .

٢ ـ الحكم المستنصر بن عبد الرحمن الناصر (٣٥٠ ـ ٣٦٦ هـ/٩٦١/٩٧٦ م) .

٣ - هشام الثاني المؤيد بن الحكم المستنصر (٣٦٦ - ٣٩٩هـ / ٩٧٦ - ١٠٠٩م) .

٤ - ومنذ عهد الخليفة هشام المؤيد ، صارت السلطة في يد حاجب الدولة المنصور محمد بن ابي عامر ، واستمرت في يد ولديه المظفر ثم عبد الرحمن الملقب بشنجول . وانتهت الدولة الأموية سنة ٤٢٢هـ (١٠٣١م) .

ثالثا : عصر ملوك الطوائف (من ٤٢٢ - ٤٧٩هـ = ١٠٣١ - ١٠٨٦م) ويبدأ بسقوط الدولة الأموية في الأندلس ، وتفكك الدولة الى دويلات طائفية ضعيفة متنازعة ، وينتهي بدخول المرابطين الملثمين من المغرب الى الأندلس بقيادة يوسف بن تاشفين ، وانتصارهم على الاسبان في موقعة الزلاقة سنة ٤٧٩هـ (١٠٨٦م) .

رابعا : عصر السيطرة المغربية (من ٤٧٩ - ٦١٢هـ = ١٠٨٦ - ١٢١٤م) وفيه تحولت الأندلس الى ولاية تابعة للمغرب في عصري المرابطين والموحدين .

وكانت العاصمة مدينة مراكش في جنوب المغرب . وقد انتهى هذا العصر بعد هزيمة دولة الموحدين امام الجيوش الأوروبية المتحالفة في موقعة العقاب سنة ٦٠٩هـ (١٢١٢م) Las Navas de Tolosa وقد تلا ذلك فترة ملوك طوائف اخرى قضى عليها الأسبان ، ولم يتركوا منها سوى دولة صغيرة وهي مملكة غرناطة .

خامسا : مملكة غرناطة الاسلامية ، او عصر بني نصر او بني الأحمر . وهو آخر عصر اسلامي في الأندلس ، ويمتد من سنة ٦٣٥ الى ٨٩٧هـ = ١٢٣٨ - ١٤٩٢م ، وهي السنة التي سقطت فيها غرناطة في ايدي الاسبان .

وهذه المملكة الاسلامية الأخيرة في الأندلس ، لها اهمية خاصة في موضوعنا من حيث انها كانت موطنا لعالمنا المؤرخ الوزير لسان الدين بن الخطيب ، ومقرا لحكمه . ولهذا نقف عندها وقفة قصيرة لنذكر بعض معالمها .

مملكة غرناطة :

تقع مملكة غرناطة في الركن الجنوبي الشرقي من شبه جزيرة ايبيريا حيث جبال البُشرّات Alpujarras ، وجبال شُلَّير[1] او جبال الثلج (سييرا نيفادا) Sierra Nevada التي كونت منها قلعة حصينة يسهل الدفاع عنها . وكانت هذه المملكة تشتمل على الأراضي التي تقابلها اليوم ولايات غرناطة والمرية ومالقة واجزاء من ولايات جيان وقرطبة واشبيلية وقادس . وكانت عاصمتها مدينة غرناطة Granada ومعناها الرمانة بالاسبانية ، وهي مدينة كبيرة مستديرة مرتفعة على سفح جبل شلير ، ويخترقها نهر شنيل Genil احد فروع الوادي الكبير ، وهو يعتبر واديا صغيرا (٢١١ك . م) اذا قورن بوادي النيل مثلا (٦٥٠٠ك . م) ، ولكن كتابهم قدروه بألف نيل !! مثل قول ابن الخطيب : « وما لمصر تفخر بنيلها وألف منه في شنيلها !! » ، لأن الشين عند المغاربة تعني الألف في العدد . فقوله شنيل اذا اعتبرنا عدد شينه كان الف نيل .

(١) شُلَّير بضم الشين وفتح اللام وسكون الياء ، تحريف للاسم اللاتيني Mons Solorius اي جبل الشمس ، وذلك لشدة لمعانه عند انعكاس أشعة الشمس على قممه المغطاة بالثلوج صيفا وشتاء . ولهذا سمي باسم سييرا نيفادا اي الجبال الثلجية . وفي برد شتاء غرناطة قال الشاعر ابن صفر :

يحل لنا ترك الصلاة بأرضكم	وشرب الحميّا وهي شيء محرم
فرارا الى نار الجحيم لأنها	أرق علينا من شلير وأرحم
لئن كان رب مدخلي في جهنم	ففي مثل هذا اليوم طابت جهنم

كذلك كان يشق مدينة غرناطة وادي حَدَرُّة Darro (١١ ك . م) الذي يصب في شنيل ، كانت تقع عليه عدة قناطر مثل قنطرة القاضي التي مازالت آثارها باقية الى اليوم . وفي جنوب غرب غرناطة تمتد مروجها الخصبة النضيرة التي كانت تسمى بالبقاع ومن هذه الكلمة جاءت تسميتها الاسبانية بيجا Vega التي انتقلت الى امريكا ايضا لاس بيجاس Las Vegas .

اما عن شعب غرناطة ، فكان شعبا عربيا مجاهدا ، وقد اختلطت به في باديء الامر عناصر اندلسية مختلفة هاجرت اليه بعد سقوط مدنها في يد الأسبان ، ولاشك ان هذه العناصر المهاجرة قد وهبت هذا الوطن الجديد خبراتها وسواعدها في سبيل النهوض بتلك المملكة والدفاع عنها ، فزرعوا كل شبر في ارضها الجبلية الوعرة ، وخلقوا منها دولة ذات حضارة مزدهرة .

وقد وصف لسان الدين بن الخطيب بني وطنه أهل غرناطة ، فقال : « انهم كانوا سنيين على مذهب الامام مالك بن انس ، وكانت اخلاقهم جميلة وصورهم حسنة ، وانوفهم معتدلة ، وشعورهم سود مرسلة ، وقدودهم متوسطة تميل الى القصر ، والوانهم بيضاء مشربة بحمرة ، والسنتهم فصيحة عربية تغلب عليها الأمالة ، واخلاقهم ابية ، والعمائم تقل في زيهم الا ما شذ في شيوخهم وقضاتهم وعلمائهم ، واعيادهم حسنة مائلة الى الاقتصاد ، والغناء بمدينتهم فاش حتى في الدكاكين التي تجمع كثيرا من الاحداث . وحريمهم حريم جميل موصوف بالسحر وتنعم الجسوم ، واسترسال الشعور ، ونقاء الثغور ، وخفة الحركات ، ونبل الكلام ، وحسن المحاورة ، الا ان الطول يندر فيهن وقد بلغن من التفنن في الزينة والتماجن في اشكال الحلي الى غاية نسأل الله ان يغض عنهن فيها عين الدهر » .

ويلاحظ ان الوضع الجغرافي لهذه المملكة الصغيرة بين ثلاث دول مسيحية تفوقها عدة وعددا وهي قشتالة واراجون والبرتغال ، جعلها في حالة تأهب دائم او حرب مستمرة مع جيرانها ، وقد اشار ابن الخطيب الى الاعداد الحربي للشباب الغرناطي بقوله : « والصبيان تدرب على العمل بالسلاح وتعلم الثاقفة ، كما يعلم القرآن في الالواح » .

ومن الطريف ان هذه العبارة تتفق مع ماجاء في المدونات الاسبانية من ان جميع افراد الشعب الغرناطي حتى الاطفال منهم ، قد اشتهروا بمهارتهم في استعمال القوس والنشاب وتريش السهام الى درجة اثارت اعجاب اعدائهم . ولعل الاحتفالات الشعبية التي تقام حتى اليوم في اسبانيا وتُمَثّل فيها القتال بين المسلمين والمسيحيين او ما يعرف باسم Moros y Cristianos لتعطينا ذكرى من حياة الحرب والجهاد التي سادت اسبانيا في العصر الوسيط .

ولقد كانت قلعة المدينة غرناطة هي مقر الحكم والسلطان وتعرف باسم الحمراء .

وقد انتقل هذا الاسم الى الأسبانية على شكل La Alhambra ، واسم الحمراء قديم ورد ذكره لأول مرة في ايام ثورة المولدين التي قام بها الثائر عمر بن حفصون في القرن الثالث الهجري (٩م) . وواضح ان هذا الاسم راجع الى لون تربة الهضبة التي بنيت عليها والتي سميت لهذا السبب بالسبيكة Monte de la Assabica وفي ذلك يقول ابن مالك الرعيني الغرناطي :

تـرى الأرض منهـا فضـة فـاذا اكتست
بشمس الضحى صـارت سبيكتهـا ذهب

ومن هذا نرى انه ليس هناك ثمة علاقة بين اسم الحمراء واسم بني الاحمر الذين حكموها بعد ذلك فتشابه الاسمين محض مصادفة .

وتأسيس بني الاحمر اوبني نصر لمملكة غرناطة ، كان في سنة ٦٣٥هـ (١٢٣٨م) على يد قائد عربي اندلسي شجاع من بلدة ارجونه Arjona احد حصون قرطبة وهو الغالب بالله محمد بن يوسف بن نصر . . بن عقيل ابن نصر بن قيس بن سعد بن عبادة وواضح من نسبه انه ينتمي الى سيد الخزرج سعد بن عبادة الذي عاون الرسول (ﷺ) في دار الهجرة . اما تسميته هو وابنائه من بعده ببني الاحمر ، فنسبة الى جده عقيل بن نصر الذي لقب بالاحمر لشقرة فيه . وقد استمر هذا اللون الاشقر يظهر في بعض افراد هذه الاسرة مثل محمد السادس الذي لقب في المصادر الاسبانية بالبرميخو Bermejo ومعناه اللون البرتقالي الضارب الى الحمرة ، ويقولون شعره ولحيته . من هذا نرى ان اسم قلعة الحمراء يرجع الى لون تربة الهضاب التي بنيت عليها ، بينما يرجع اسم بني الاحمر الى شقرة فيهم .

ومن الطريف ان ملوك بني الاحمر ، اتخذوا من اللون الأحمر شعارا لهم في لون قصورهم بالحمراء ، واعلامهم وقبابهم او خيامهم ، بل وفي لون الورق الذي يكتبون عليه رسائلهم السلطانية . وفي هذا الصدد يقول شاعر الحمراء عبدالله بن زمرك :

خفقت به اعلامك الحمر التي
يخفوقها النصر العزيز موكّلُ

وقوله :

وترى القباب الحمر ترفع للندى
فترى الغمائم تحتها كالأنجم

ولقد حكم مؤسس هذه المملكة السلطان محمد بن يوسف مدة طويلة (٦٣٥ - ٦٧١هـ) ، وكان يلقب بالشيخ وبأمير المسلمين . وقد وزر له عدد من كبار قواده الذين ساعدوه في تكوين مملكته امثال القائد يوسف بن صناديد ، ومحمد بن محمد الرميمي . وبنو الرميمي اصلهم من بني امية ملوك الاندلس ، وينسبون الى قرية رميمة من اعمال قرطبة ، فهم من بيت عريق .

وبعد وفاة السلطان محمد الشيخ ، خلفه ابنه محمد الثاني (٦٧١ - ٧٠١هـ) الذي لقب بالفقيه ، لعلمه وفضله وايثاره للعلماء . ويعتبر هذا السلطان هو الذي مهد للدولة النصرية ووضع القاب خدمتها واقام رسوم الملك فيها .

واستمر ملك غرناطة في بيت بني نصر او بني الأحمر حتى نهاية هذه الدولة وسقوط غرناطة آخر معقل للاسلام في يد الأسبان سنة ٨٩٧هـ (١٤٩٢م) .

ويلاحظ ان سلاطين هذه الدولة ، كانوا يكتبون علاماتهم وتوقيعاتهم بخطهم على السجلات كلها ، بمعنى انه لم يكن لديهم خطة للعلامة كما كان لغيرهم من الدول .

وكانت علامتهم الغالبة هي : « صَحَّ هذا » ، وفي ذلك يقول شاعر الحمراء عبدالله بن زمرك في مدح السلطان محمد الخامس الغني بالله :

يا إماما قد تخذنا
من الدهر ملاذا
خطّ يُمناك ينادي
صحّ هذا صحّ هذا

وكانت الوزارة هي القاعدة الأولى بعد رئاسة الدولة . فالوزير هو الذي ينوب عن السلطان ، وهو الذي يهيمن على شئون الدولة المدنية والاقتصادية والسياسية والعسكرية ، الى جانب اشرافه على الكتابة وديوان الانشاء . لهذا كان كثيرا ما يلقب الوزير الغرناطي بألقاب تدل على قوة نفوذه مثل لقب الرئيس ، وعماد الدولة ، وذي الوزارتين ، والحاجب . وهذا اللقب الأخير (الحاجب) كان يعني في الأندلس رئيس الوزراء ، وليس الذي يقف بباب الخليفة او السلطان كما كان الحال في الشرق . وكل هذه الألقاب لم تكن

تشريفية بل كانت حقيقية في معناها ومدلولها ، لأن صاحبها كان يجمع بين سلطتي السيف والقلم . وبحكم هذه السلطات الواسعة كان الوزير الغرناطي كثيرا ما يجنح الى الاستبداد على سلطانه مما يضطر هذا الأخير الى التخلص منه اما عزلا أو قتلا او اقامة وزير آخر بجانبه ينازعه السلطة واذا نحن ألقينا نظرة عامة على وزراء بني نصر في مملكة غرناطة ، نجد انهم كانوا اصنافا من علية القوم :

١ ـ صنف من القادة الكبار امثال بني (أشقيلولة) ، وبني مول ، وبني ابي الفتح الفهري وبني سراج اليمنيين ، وكلهم كانوا من بيوت الأندلس الكبيرة من قديم ، وتربطهم بملوك بني نصر صلات مكينة وروابط المصاهرة .

٢ ـ والصنف الثاني من الوزراء كانوا من كبار مماليك بني نصر وخاصتهم البارزين امثال الحاجب ابي النعيم رضوان الذي مات قتيلا في الانقلاب الذي دبر لخلع السلطان محمد الخامس (الغني بالله) سنة ٧٦٠هـ . ومثل الوزير خالد الذي كان مملوكا للسلطان محمد الخامس ثم وزر لولده ابي الحجاج يوسف الثاني سنة ٧٩٣هـ فاستبد بالأمر وقتل اخوة السلطان يوسف الثلاثة ثم حاول اغتيال السلطان نفسه بالسم بالتفاهم مع طبيب القصر اليهودي يحيى بن الصائغ ، فأمر السلطان بقتله بين يديه سنة ٧٩٤هـ ، كما قتل الطبيب اليهودي بعد ذلك .

٣ ـ اما الصنف الثالث من وزراء غرناطة ـ وهم الغالبية ـ فكانوا من اهل العلم والفضل والأدب الذين مارسوا خطة الكتابة العليا في ديوان الانشاء قبل ترشيحهم للوزارة ، ثم ظلوا محتفظين بهذه الخطة الى جانب عملهم كوزراء . وقد اشار الوزير ابن الخطيب الى ذلك عند قوله :

الطبُّ والشعر والكتابه
سماتنا في بني النجابه
هي ثلاثٌ مُبَلِّغات
مراتبا بعضها الحجابه

وكانت خطة الكتابة تشتمل على صنفين من الكتّاب :

أ ـ كاتب الانشاء والرسائل الذي يجب ان يتحلى بصفات البلاغة والفصاحة .

ب ـ كاتب الزمام المختص بالحسابات والشئون المالية ويسمى ايضا بالوكيل وصاحب الاشغال ، فهو بمثابة وزير للمالية . ومن الطريف ان وزير المالية في اسبانيا يطلق عليه حتى اليوم اسم Ministro de Hacienda وهو يطابق المصطلح الأندلسي القديم ، « صاحب الاشغال » .

ومن هنا نرى ان الوزراء العظام من هذه الطبقة الثالثة ، كان لهم اشراف على الشئون المالية واختصاص بمعرفتها ، ومثال ذلك الوزير محمد بن احمد بن المحروق الذي كان وكيلا للسلطان محمد الرابع . كذلك الوزير لسان الدين بن الخطيب الذي داخله السلطان ابو الحجاج يوسف الأول في تولية العمال على يده بالمشارطات فجمع له بها اموالا . ثم عهد اليه ولده السلطان محمد الخامس (الغني بالله) بالاشراف على بيت ماله والعمل على صيانة الجباية وتثميرها . بل انه كان مما يؤخذ على الوزير الشاعر عبدالله بن زمرك الذي خلف ابن الخطيب في منصبه هو ـ كما يقول احد معاصريه ـ قلة معرفته بتلك الطريقة الاشتغالية ، وعدم اضطلاعه بالأمور الجبائية[٢] . وكل هذا يدل على أن اشراف الوزراء على النواحي المالية ، والمامهم

(٢) المقري : أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض جـ ٢ ص ١٩

بمعرفتها ، كان يلعب دورا هاما في نجاح مهامهم الوزارية .

ومن اشهر وزراء هذه الطبقة من اهل العلم والفضل نذكر الحاج المحدث ابا عبدالله محمد بن الحكيم الرندي اللخمي الذي وزر للسلطان محمد الثالث (المخلوع) ومات قتيلا بعد ذلك في مجلس السلطان ابي الجيوش نصر سنة ٧٠٨هـ . كذلك نذكر الفقيه ابا الحسن بن الجياب ـ شيخ ابن الخطيب ـ الذي ولاه السلطان ابو الحجاج يوسف الأول رسم الوزارة الى جانب رئاسة الكتابة ، وظل كذلك الى ان توفي في وباء الطاعون سنة ٧٤٩هـ ، فخلفه في منصبه تلميذه لسان الدين بن الخطيب الذي يدور حوله موضوع هذا المقال .

لسان الدين بن الخطيب الوزير العالم :

هو محمد بن عبدالله بن محمد بن عبدالله بن سعيد بن علي بن احمد السلماني ويكنى ابا عبدالله ولد ببلدة لوشة Loja غربي غرناطة سنة ٧١٣هـ (١٣١٣م) ، ودرس بمدينة غرناطة وشغف بالعلوم الطبية والفلسفية واقبل يدرسها على العالم المشهور يحيى بن هذيل . كما ظهرت براعته في قرض الشعر وتمكن علمه الواسع بالأدب العربي في سن مبكرة . ولم يلبث ابن الخطيب بفضل مهارته وذكائه ان دخل الوزارة ونال حظوة كبيرة عند السلطان ابي الحجاج يوسف الأول بعد وفاة شيخه الوزير ابي الحسن بن الجياب سنة ٧٤٩هـ . وكان عمر ابن الخطيب وقتئذ خمسا وثلاثين سنة .

ولما قتل السلطان ابو الحجاج يوسف سنة ٧٥٥هـ ، ولي بعده ولده ابو عبدالله محمد الخامس (الغني بالله) الذي استدعى مولى آبائه ووزيرهم من قبل ابا النعيم رضوان ، وأسند اليه وزارته ونيابته ، كما بقي ابن الخطيب في منصبه السابق كوزير ولكن تحت رئاسة الحاجب رضوان نظرا لمكانة هذا الاخير وسنه واختصاصه بالوزارة من قديم .

وقد ذكر ابن الخطيب الاعمال التي كان يقوم بها في اوائل عهد هذا السلطان الشاب محمد الخامس وهي : الوقوف بين يدي سلطانه في المجالس العامة ، وايصال الرقاع وفصل الأمر ، والتنفيذ للحكم ، والترديد بينه وبين الناس ، والعرض والانشاء ، والمواكلة والمجالسة ، جامعا بين خدمة القلم ولقب الوزارة .

ويضيف ابن الخطيب بانه رغم وجود ابي النعيم رضوان ، فقد كان المنفرد بسر السلطان وسفيره لدى ملوك المغرب . ويشير بصفة خاصة الى سفارته لدى سلطان المغرب ابي عنان فارس المريني التي انشد فيها قصيدته التي مطلعها :

خليفة الله ساعد القدر
علاك ما لاح في الدجى قمرُ

فما كان من سلطان المغرب الا ان قال له : « والله ما ترجع اليهم الا بكل طلباتهم »! على انه يبدو ان نفوذ ابن الخطيب لم يلبث ان تضاءل امام طموح الحاجب رضوان واستئثاره بالسلطة . وفي ذلك يقول احد المعاصرين : « وعلى اثر وصول ابن الخطيب من الرسالة للسلطان ابي عنان ، وجد الحاجب الخطير ابا النعيم رضوان قد استولى على وظيفة الحجابة والرياسة ، وأقنعه بالاسم من ذلك المسمى ، فآثر الانتباذ ، وأخذ في تأليف كتاب « الاحاطة في اخبار غرناطة » .

وفي سنة ٧٦٠هـ (١٣٥٩م) وقع في غرناطة ذلك الانقلاب الذي اودى بحياة الوزير رضوان ، وانتهى بخلع السلطان محمد الخامس ونفيه الى المغرب ، وتولية اخيه اسماعيل مكانه . وصحب السلطان المخلوع الى المغرب بعض افراد حاشيته ورجال دولته ، ونخص بالذكر منهم وزيره ابا عبدالله محمد بن الخطيب . وقد رحب بهم سلطان المغرب ابو سالم ابراهيم المريني ، وانزلهم في بعض قصوره بمدينة فاس عاصمة الدولة المرينية .

ودامت مدة النفي في المغرب ثلاث سنوات (٧٦٠ ـ ٧٦٣هـ) ولم يخلد فيها ابن الخطيب الى الراحة والخمول في العاصمة كما فعل مواطنوه ، بل عكف على القراءة والتأليف وقرض الشعر والتنقل بين البلدان المغربية لمشاهدة آثارها والاتصال بعلمائها ثم انتهى به المطاف الى ثغر سلا (بجوار الرباط) حيث استقر بها وبضاحيتها شالة chella مرابطا بجوار اضرحة ملوك بني مرين .

وتشاء الأقدار ان يصاب ابن الخطيب في اقرب واعز الناس اليه ، فتموت زوجته وام اولاده التي كانت تقيم معه في بلدة سلا . وهنا تشتد آلامه وتغمره موجة من الحزن والتصوف تظهر آثارها بوضوح في نظمه ونثره ، وفي هذا يقول :

« وفي السادس للذي القعدة من عام اثنين وستين وسبعمائة ، طرقني ماكدر شربي ونغص عيشي ، من وفاة ام الولد عن اصاغر زغب الحواصل بين ذكران واناث في بلد الغربة ، وتحت سرادق الوحشة ، ودون اديال النكبة ، تجلت عليها حسرتي واشتد جزعي ، وأشقيت لعظم حزني ، اذ كانت واحدة نساء زمانها جزالة وصبرا ومكارم اخلاق ، حازت بذلك مزية الشهرة حيث حلت من القطرين ، فدفنتها بالبستان المتصل بالدار بمدينة سلا ، ووقفت على قبرها الحبس المغل لمتولي القراءة دائما عليها ، وصدر عني مما كتب على ضريحها وقد اغرى به التنويه والاحتفال :

روّع بالي وهاج بلبالي
وسامني الشكل بعد اقبال
ذخيرتي حين خانني زمني
وعدّتي في اشتداد أهوال
حفرت في داري الضريح لها
تعلّلا بالمحال في الحال
وغبطة توهم المقام معي
وكيف لي بعدها باهمال
سقا الحيا قبرك الغريب ولا
زال منائحا لكل هطال
قد كنت مالي لما اقتضى زمني
ذهاب مالي وكنت امالي
اما وقد غاب في تراب سلا
وجهك عني فلست بالسالي
والله حزني لاكان بعد على
ذاك الشباب الجديد بالبالي
فانتظريني فالشوق يقلقني
ويقتضي سرعتي واعجالي
ومهّدي لي لديك مضطجعا
فعن قريب يكون ترحالي

غير ان هذه الكارثة الفادحة التي حلت بابن الخطيب لم تحد من حيويته وقدرته على التأليف ، اذ استمر في منفاه يقرأ ويكتب في شتى نواحي العلوم والفنون كما سنرى ذلك عند ذكر مؤلفاته .

وفي سنة ٧٦٣هـ (١٣٦٢م) ، عاد السلطان محمد الخامس الى عرشه في غرناطة بعد حروب وخطوب شد ازره فيها كل من سلطان المغرب ابو سالم ابراهيم المريني وملك قشتالة بدور الأول الملقب بالقاسي Pedro el Cruel وما ان استقر به المقام في غرناطة حتى ارسل في طلب ابن الخطيب من المغرب للقيام باعباء وزارته .

وعاد ابن الخطيب الى سابق منصبه كوزير ، ولكنه في هذه المرة انفرد بالحكم بدون منافس ، وفي ذلك يقول صديقه ابن خلدون : « وخلا لابن الخطيب الجو وغلب على هوى السلطان ، ودفع اليه تدبير الدولة ، وخلط بنيه بندمائه واهل خلوته ، وانفرد ابن الخطيب بالحل

والعقد ، وانصرفت اليه الوجوه ، وعلقت به الآمال وغشي بابه الخاصة والكافة ». (٣)

كذلك شرح ابن الخطيب سياسته التي سار عليها في دولة محمد الخامس الثانية بقوله : ورمى الي بعد ذلك بمقاليد رأيه ، وحكم عقلي في اختيارات عقله ، وغطى من جفائي بحلمه ، ورمى الي بدنياه ، وحكمني فيما ملكت يداه ، واستعنت بالله تعالى وعاملت وجهه فيه بالنظر في سد الثغور ، وصون الجباية ، وانصاف المرتزقة ، ومقارعة الملوك المجاورة ، وايقاظ العيون من نوم الغفلة ، وقدح زناد الرجولية ، وجعل التراب غطاء الليل ، ومقعد الظالمة فراش النوم ، والشغل لمصلحة الاسلام ».(٤)

وهذه العبارة الأخيرة تشير الى ما عرف عن ابن الخطيب من انه كان يخصص الليل للقراءة والتأليف العلمي ، يساعده في ذلك أرق أصابه ، بينما يخصص النهار لشئون الحكم والسياسة . ومن الغريب الا هذا الجهد الكبير الذي كان يبذله ابن الخطيب ، لم يجحد من نشاطه وحيويته ، ولهذا لقب بذي العمرين . كذلك لقب ابن الخطيب بلسان الدين ، وهو من الألقاب المشرقية لأن التلقب بما يضاف الى الدين كان قليل الانتشار في المغرب والأندلس ، فلعل بعض اصدقائه من كتاب المشرق خاطبه به في رسالة فاشتهر به وذاع بين الناس .

على ان موضع الاهمية هنا هو ان كلا من الجانب العلمي والجانب السياسي افاد صاحبه : فالسياسة ، أتاحت لابن الخطيب فرصة الاتصال بسفراء الدول المختلفة ومعرفة أخبار بلادهم ، والاطلاع على الوثائق والمراسلات الرسمية المحفوظة في أرشيف الدولة بقصر الحمراء ، واستخدام كل هذه المادة التاريخية في مؤلفاته ، مثال ذلك الفصل الذي كتبه في كتابه اعمال الاعلام عن تاريخ الممالك المسيحية الاسبانية وهي قشتالة ، وأراجون ، والبرتغال ، ينص فيه صراحة على انه استعان في كتابة هذا الجزء بسفير مملكة قشتالة يوسف بن وقار الاسرائيلي في اثناء زيارته لمملكة غرناطة في مهمة رسمية ، وفي ذلك يقول : « وقد كنت طلبت شيئا من ذلك من مظنته وهو الحكيم الشهير ، طبيب دار قشتالة واستاذ علمائها يوسف بن وقار الاسرائيلي الطليطلي ، لما وصل الينا في غرض الرسالة عن سلطانه ، فقيد لي في ذلك تقييدا انقل منه بلفظه او بمعناه ما امكن ، واسترك ما اغفل ، اذ ليس بقادح في الغرض . قال الحكيم : سألت ـ اعزك الله ـ ان اثبت لك ما تحقق عندي من التواريخ التي وقع فيها نسب ملك قشتالة وتفرع ملوكهم فأثبت لك بذلك ما استخرجته من الكتاب الذي امر بعمله الملك الاعظم دون الفنش ، قصدت ان يكون ذلك عندك بأصل » (٥) . وهو يقصد هنا ملك قشتالة الفونسو العاشر الملقب بالعالم El Sabio . والكتاب المشار اليه هو التاريخ العام Cronica General الذي اشرف هذا الملك على اخراجه .

كذلك نقل ابن الخطيب الكثير من النقوش او الكتابات التي على شواهد قبور الملوك والأمراء ومنشآتهم ، واستخدمها في كتاباته التاريخية كمادة علمية لها اهميتها . وقد جمع بعضها المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال في كتابه (النقوش العربية في اسبانيا Inscriptiones Arabes d'Espagne) وكذلك

---

(٣) المقري : نفح الطيب جـ ٢ ص ٢٩

(٤) ابن الخطيب : الاحاطة في اخبار غرناطة جـ ٢ ص ١٧ ـ ١٨ (طبعة القاهرة) ،
المقري : نفح الطيب ، جـ ٧ ص ٧

(٥) ابن الخطيب : كتاب أعمال الأعلام ـ القسم الثاني ـ ص ٣٢٢ نشر ليفي بروفنسال

فعل المستشرق الأسباني لافونتي الكنترا في كتابه عن النقوش العربية في غرناطة :

La Fuente Alcantara: Inscriptiones Arabes de Granada

أما العلم ، فقد اعطى ابن الخطيب شهرة ومكانة دعمت مركزه السياسي كوزير ، وذلك عن طريق الرسائل والقصائد والحكم والنصائح التي كان يرسلها الى ملوك عصره من المسلمين والمسيحيين ، فكان لها تأثير كبير عليهم ، وكثيرا ما استجابوا لها فنجحت بذلك معظم اهدافه السياسية . وحسبنا ان نشير الى تلك النصائح التي ارسلها ابن الخطيب الى ملك قشتالة بدرو الأول (القاسي) والتي اوردها باللغة الاسبانية المؤرخ الاسباني المعاصر لويث دي ايالا في مدونته عن تاريخ ملوك قشتالة ، والرسالة عبارة عن مواعظ اخلاقية ، وتوجيهات سياسية يحذره فيها من مكائد الذين حوله من انصار اخيه المنافس له على العرش هنري دي تراستمارا ، ويشيد بالصداقة التي تربط ملك قشتالة بسلطان غرناطة محمد الغني بالله .(٦)

ويضيف المؤرخ الاسباني استبان جاريباي في مدونته مختصر تاريخ ممالك اسبانيا ان القيم الاخلاقية التي اتسمت بها مواعظ هذا المسلم ابن الخطيب تفوق في قيمتها ما كتبه سينكا وغيره من فلاسفة الرواقيين الأقدمين(٧) .

ومن الطريف ان ابن الخطيب نفسه يؤيد ماجاء في الحوليات الاسبانية ، اذ يذكر في كتابه الاحاطة ، ان سلطان غرناطة محمد الخامس اذن له بتوجيه المواعظ الى صديقه بدرو Pedro ملك قشتالة ، وانه نفذ الأمر وكتب له عدة رسائل يعظه فيها بنصائحه ، وانه تلقى عليها ردا من الملك القشتالي يشكره فيه ويعده بالعمل بها . ويضيف ابن الخطيب انه من بين مانصح به ملك قشتالة هو ان يضع امواله وذخيرته واولاده في حصن قرمونة Carmona المنيع (شرقي اشبيلية) خوفا من اطماع اخيه هنري دي تراستمارا الذي كان ينازعه العرش . ولقد استجاب الملك بدرو لنصيحة ابن الخطيب وعمل بما اشار عليه به . وحينما تغلب هنري على اخيه بدرو وانتزع العرش منه وقتله ، كان اول شيء اهتم به هو الاستيلاء على قلعة قرمونة وما فيها من ذخائر واموال ، فانصرف بذلك عن محاربة غرناطة التي كانت من انصار اخيه ، وهذا ما كان يهدف اليه ابن الخطيب من وراء نصيحته السالفة الذكر(٨) .

على ان نجاح ابن الخطيب في سياسته لا يرجع فقط الى مكانته العلمية او صدق فراسته السياسية ، بل يرجع كذلك الى تمسكه في احكامه بما جرت عليه الدولة من قواعد وعادات وقوانين ، حرصا على استمرارها والمحافظة عليها . ولدينا في هذا الموضوع نص طريف اورده الوزير والكاتب ابو يحيى محمد بن عاصم القيسي الذي عاش في القرن التاسع الهجري (١٥م) والذي شبهه معاصروه بابن الخطيب في بلاغته ورئاسته فسموه بابن الخطيب الثاني ، فيقول : « ولم يكن الوزير الكيّس ابن الخطيب يجري من الاستقامة على قانون الا بالمحافظة على مارسم من القواعد ، والمطابقة لما ثبت من العوائد . وكان ذوو النبل من هذه الطبقة واولو الخلق

(٦) راجع (Lopez de Ayala : Cronicas de los Reyes de Castilla,) Voe. 1. P. 493

(٧) Estevan Garibay : Compendio de las Cronicas y Universal Historia de los Reynos d' Espana, P. 1109.

(٨) راجع (ابن الخطيب : الاحاطة في أخبار غرناطة جـ ٢ ص ٥٥ ـ ٥٦ ، طبعة القاهرة)

من ارباب المهن السياسية يتعجبون من صحة اختياره لما رسم ، وجودة تمييزه لما قصد ، ويرون المفسدة في الخروج عنها ضربة لازب ، وان الاستمرار على مراسمها آكد وأوجب ، فيتحرونها بالالتزام كما تتحرى السنن ، ويتوخونها بالاقامة كما تتوخى الفرائض .. حدثني شيخنا القاضي ابو العباس احمد بن ابي القاسم الحسني ان الرئيس ابا عبدالله بن زمرك ، دخل على الشيخ ذي الوزارتين ابي عبدالله بن الخطيب يستأذنه في جملة مسائل مما يتوقف عادة على اذن الوزير ، وكان معظمها فيما يرجع الى مصلحة الشاعر ابن زمرك . قال الشريف : فأمضاها كلها له ما عدا واحدة منها تضمنت نقض عادة مستمرة ، فقال له ابن الخطيب : لا والله يا رئيس ابا عبد الله ، لا آذن لي هذا ، لأنا ما استقمنا في هذه الدار الا بحفظ العوائد »[٩].

اما عن نهاية ابن الخطيب المؤلمة ، فتشبه الى حد كبير نهاية الكثيرين من وزراء غرناطة الذين حكموا قبله او بعده نتيجة لاستئثارهم بكل نفوذ في الدولة.

على انه يلاحظ ان ابن الخطيب حينما احس بكثرة السعايات ضده ، وفساد الجو حوله ، انحرف بسياسة غرناطة انحرافا كبيرا في اواخر حكمه ، اذ رسم لها سياسة ثابتة قوامها الارتباط بعجلة فاس ، وارضاء سلاطين بني مرين في كل ما يطلبونه من مملكة غرناطة . وكان هدفه من وراء ذلك هو سكنى المغرب والاستقرار فيه اذا ما عزل من منصبه ، وقد مهد لذلك باقتناء الأملاك والعقار بالمغرب[١٠].

والواقع ان سياسة التقرب من المغرب ، كثيرا مالجأت اليها الأندلس عند استصراخها لاخوانها المغاربة للجهاد ضد المشركين الا انها في نفس الوقت كانت تتوجس خيفة من اطماع ملوك بني مرين في بلادها ، وتخشى ان يفعلوا معها مثل ما فعل المرابطون والموحدون من قبل[١١] . كذلك كانت غرناطة حريصة على سلامة مصالحها المرتبطة مع جيرانها المسيحيين امثال قشتالة واراجون . ولهذا لم تلتزم في سياستها الخارجية جانبا واحدا من هذه القوى المحيطة بها ، بل كانت تتغير وتتبدل في حرص وحذر حسب الظروف الخارجية المحيطة بها . فتارة تتقرب من قشتالة ضد المغرب ، وتارة اخرى تتقرب من المغرب ضد قشتالة واراجون ، وتارة ثالثة تتقرب من ملوك اراجون ضد ملوك قشتالة او العكس وهكذا . فهذه السياسة الماهرة الماكرة التي سلكتها مملكة غرناطة مكنتها من الاحتفاظ باستقلالها مدة تزيد على القرنين من الزمان ، لأنها عرفت كيف تستفيد من الحزازات القائمة بين هذه الدول لصالحها .

ولقد اشاد المؤرخون بالدبلوماسية الغرناطية ، ووصفوها بصفة تدل على المرونة والمهارة وهي سياسة اللعب بالثلاث ورقات Juego de Tres Barajas من هذا نرى ان وضع هذه المملكة الصغيرة وسط هذه القوى الثلاث (قشتالة وأرجوان ، والمغرب) ، قد جعل سياستها مرتبطة بتلك الظروف السياسية التي حولها . ولعل هذا هو السبب في ان عددا من ملوك غرناطة ووزرائها ، قد راحوا ضحية تماديهم في التزام

(٩) أورد ابن عاصم هذا النص في كتابه الذي يعتبر ذيلا على إحاطة ابن الخطيب ويسمى بالروض الأريض في تراجم ذوي السيوف والأقلام والتريض . راجع (المقري : نفح الطيب جـ ٨ ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤)

(١٠) راجع مقالنا : النزعات الاقتصادية في حياة لسان الدين بن الخطيب ، مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية المجلد الثاني عشر ١٩٥٨

(١١) مثال ذلك قول السلاوي الناصري : ولما صنع الله لسلطان المغرب ما صنع من العز والظهور ، ارتاب ابن الاحمر وظن به الظنون وتخوف منه ما كان من يوسف بن تاشفين للمعتمد بن عباد وغيره من ملوك الطوائف وقوله أيضا : وكان ابن الاحمر متخوفا من سلطان المغرب أن يغلبه على بلاده (الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى جـ ٢ ص ٢٤)

جانب سياسي واحد دون تقدير العواقب المترتبة على تجاهلهم الجوانب الاخرى . ومثال ذلك الوزير محمد بن علي المعروف بابن الحاج المهندس الذي كان مداخلا لملوك قشتالة ، عالما بلغتهم وسيرهم واخبارهم ومهتما بشأنهم ، ولهذا نهج سياسة موالية لهم ، وانحرف في ذلك انحرافا لم يقبله اهل غرناطة ، فثاروا ضده واتهموه بتحريض ملك قشتالة على الاستيلاء على حصن القبذاق Alcuadete ، ومساعدته على تملكه ، وكادوا يقتلونه لولا ان سلطانه ابا الجيوش نصر امر بعزله في الحال[١٢] .

ويبدو ان ابن الخطيب قد وقع في نفس هذا الخطأ حينما دفعته سياسته المغربية الى رسم سياسة موحدة للمغرب والأندلس ، دون ان يحسب حسابا لأنصار القوى السياسية الأخرى ، بل انه لم يلبث ان تمادى في سياسته الى اقصى حدودها خطورة حينما فر الى المغرب واخذ يحرض السلطان ابا فارس عبدالعزيز المريني على غزو غرناطة . وكان رد الفعل شديدا من جانب غرناطة ، ولاسيما بعد موت السلطان عبد العزيز واضطراب الاحوال في المغرب بعد اقامة ابنه الطفل ابي زيان محمد السعيد على عرش بني مرين . وكان طبيعيا ان تكون نتيجة هذا التدخل هو القبض على ابن الخطيب وقتله وحرقه ومصادرة امواله سنه ٧٧٦هـ (١٣٧٤م)[١٣] .

لقد كان فقد ابن الخطيب على هذا النحو خسارة فادحة ، اذ انقطع بموته اهم مصدر لتاريخ غرناطة .

بين ابن الخطيب وابن خلدون :

اشرنا في الصفحات السابقة الى ان حياة ابن الخطيب السياسية والعلمية ، كانت موزعة بين القطرين الشقيقين الأندلس والمغرب ، وان منصب الخطير كوزير لملوك بني الاحمر في غرناطة ، وصديق لملوك بني مرين في فاس ، جعله عرضة لتقلبات الظروف السياسية وما يتبعها من نفي وتشريد الى بلاد المغرب .

ولقد هيأت هذه الظروف لابن الخطيب ان يتعرف وهو في المغرب على فيلسوف مؤرخي المسلمين عبد الرحمن بن خلدون ، وكان آنذاك لايزال شابا يافعا في مقتبل العمر ، وان تتوطد بينهما صداقة اخوية متينة اشار اليها كل منهما في مؤلفاته . كان ابن الخطيب يكبر صديقه ابن خلدون بنحو عشرين سنة ، اذ ولد الأول في لوشة سنة ٧١٣هـ ، بينما ولد الثاني في تونس سنة ٧٣٢هـ ، وهي مدة طويلة تجعل ابن الخطيب في مرتبة والده ، وقد حرص كل منهما فعلا على اظهار هذا الفارق الزمني في رسائله ، فابن خلدون يخاطب صديقه بقوله : « سيدي مجدا وعلوا ، وعلى والدي برا وحنوا » .

فيجيب ابن الخطيب بقوله : « سيدي ووليي واخي ومحل ولدي » . وقوله ايضا : « يا محل الولد لا اقسم بهذا البلد .. الخ » .

وكان اول لقاء بين هاتين القمتين في مدينة فاس سنة ٧٦٠هـ عندما نفى ابن الخطيب مع سلطانه المخلوع محمد الغني بالله الى هناك . وكان ابن خلدون يعمل كاتبا للسلطان ابي سالم المريني . وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون في الترجمة التي عقدها لنفسه في آخر كتابه العبر وديوان المبتدأ والخبر ، والتي نشرها المرحوم محمد بن تاويت الطنجي في كتاب مستقل بعنوان « التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا » ، يقول : « وحين وفد سلطان الأندلس ابو عبدالله محمد المخلوع ، على السلطان ابي سالم بفاس ، واقام عنده ، وحصلت في

(١٢) أبو الحسن النباهي : نزهة البصائر والأبصار ـ القسم الخاص بتاريخ ملوك بني نصر ص ١٢٥ نشر مولر ، وكذلك (ابن الخطيب : اللمحة البدرية ص ٥٨)

(١٣) راجع التفاصيل في مقالنا (سياسة ابن الخطيب المغربية ـ مجلة البينة ، مايو ١٩٦٢ ، الرباط)

معه صلة ووسيلة خدمة ، من جهة وزيره ابي عبدالله بن الخطيب ، وما كان بيني وبينه من الصحابة ، فكنت اقوم بخدمته ، واعتمل في قضاء حاجاته في الدولة »(١٤) .

ولقد دامت مدة اقامة ابن الخطيب وسلطانه بالمغرب نحوا من ثلاث سنوات ، عاد بعدها السلطان محمد الخامس الى عرشه بغرناطة سنة ٧٦٣هـ ، كما عاد ابن الخطيب الى سابق منصبه كوزير لمملكة بني الأحمر . ثم تشاء الظروف بعد عام واحد فقط ان يلحق بهما ابن خلدون في غرناطة سنة ٧٦٤هـ للقيام هناك بمهمة رسمية تتعلق بابرام صلح بين ملكي غرناطة والمغرب وبين ملك قشتالة بدرو الأول (القاسي) في مدينة اشبيلية التي كانت موطن اجداد ابن خلدون .

وهنا نترك كلا من ابن خلدون وابن الخطيب يصفان هذا اللقاء التاريخي بينهما فيقول ابن خلدون : وحططت بجبل الفتح (اي جبل طارق) وهو يومئذ لصاحب المغرب ثم خرجت منه الى غرناطة ، وكتبت الى السلطان ابن الاحمر ووزيره ابن الخطيب بشأني . وليلة بت بقرب غرناطة على بريد منها ، لقيني كتاب ابن الخطيب يهنئني بالقدوم ويؤنسني وهذا نصه :

حللت حلول الغيث بالبلد المحل
على الطائر الميمون والرحب والسهل
يمينا بمن تعنو الوجوه لوجهه
من الشيخ والطفل المهدأ والكهل
لقد نشأت عندي للقياك غبطة
تنسي اغتباطي بالشبيبة والأهل

ويستمر ابن خلدون في وصف رحلته الى غرناطة فيقول : « ثم اصبحت من الغد قادما على البلد ، وذلك ثامن ربيع الأول عام اربعة وستين وسبعمائة ، وقد اهتز السلطان لقدومي وهيأ لي المنزل من قصوره بفرشه وماعونه ، واركب خاصته للقائي ، تحفيا وبرا ومجازاة بالحسنى ، ثم دخلت عليه ، فقابلني بما يناسب ذلك ، وخلع علي وانصرفت . وخرج الوزير ابن الخطيب فشيعني الى مكان نزلي ، ثم نظمني في علية اهل مجلسه ، واختصني بالنجي في خلوته ، والمواكبة في ركوبه ، والمؤاكلة والمطايبة والفكاهة في خلوات انسه ، واقمت على ذلك عنده »(١٥) .

هذا بعض ما كتبه ابن خلدون عن وصف لقائه لسلطان غرناطة ووزيره ابن الخطيب . اما ابن الخطيب ، فانه هو الآخر قد افرد لابن خلدون ترجمة دقيقة في كتابه الاحاطة في اخبار غرناطة يقول فيها : « واما المترجم به (اي ابن خلدون) ، فهو رجل فاضل حسن الخلق ، ظاهر الحياء ، اصيل المجد ، وقور المجلس ، عزوف عن الضيم ، صعب المقادة ، قوي الجأش ، طامح (قنن) الرياسة سديد البحث ، صحيح التصور ، كثير الحفظ ، حسن العشرة ، مفخر من مفاخر التخوم المغربية ، شرح البردة شرحا بديعا دلّ على غزارة حفظه وتفنن في ادراكه ، ولخص كثيرا من كتب ابن رشد ، وعلق للسلطان (ابي سالم المريني) في العقليات تقييدا في المنطق ، ولخص محصل الامام فخر الرازي ، وبه داعبته ، فقلت له : لي عليك مطالبة ، فانك لخصت محصلي ! (لأن الرازي كان يسمى ايضا بابن الخطيب) ، وألف كتابا في الحساب . وشرع في هذه الايام في شرح الرجز الصادر عني في اصول الفقه بشيء لاغاية فوقه في الكمال »(١٦) .

(١٤) ابن خلدون : التعريف ص ٧٠ ، ٧٩ .
(١٥) راجع بقية الرسالة في (ابن خلدون : التعريف ص ٨٢ ، وما بعدها)
(١٦) يقصد كتاب الحلل المرقومة في اللمع المنظومة لابن الخطيب وهو ألفية في أصول الفقه وهو مفقود للأسف ولكن توجد بعض الشروح التي كتبت حوله مثل شرح ابن خلدون ، وشرح أبي سعيد ابن لب المسمى بالطرر المرسومة على الحلل المرقومة .

وواضح من كلام ابن الخطيب ان ابن خلدون لم يكن حتى ذلك الوقت قد ألف بعد تاريخه المسمى بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر ومقدمته المشهورة .

ويستمر ابن الخطيب في كلامه عن ابن خلدون فيقول : « وجاء الى الاندلس ، فاهتز السلطان له واركب خاصته لتلقيه ، واكرم وفادته وخلع عليه ، واجلسه بمجلسه ، ولم يدخر عنه برا ومؤاكلة ومطايبة وفكاهة . ولما استقر بالحضرة في غرناطة ، جرت بيني وبينه مكاتبات اقطعها الظرف جانبه ، واوضح الأدب مذاهبه ، فمن ذلك ما خاطبته به وقد تسري جارية رومية اسمها هند صبيحة الابتناء بها . . .

وهنا يتعرض ابن الخطيب لمسألة هامة لم يشر اليها ابن خلدون في مذكراته التي كتبها عن نفسه ، وهي مسألة زواجه بجارية اسبانية تدعى هند .

ولقد اورد ابن الخطيب الابيات الشعرية والكتابات النثرية التي داعب بها صديقه صبيحة اليوم التالي لزواجه ، وهي كلها من الأدب المكشوف او المجرد الذي لا يسمح المقام بذكره[١٧] . وهذه الرسائل ان دلت على شيء فانما تدل على ان صداقة الرجلين قد توطدت الى درجة ان الحواجز قد رفعت بينهما تماما . وحسبنا ان نقتبس فقرة منها في قوله . . « فلما انسدل جنح الظلام ، وانتصفت من غريم العشاء الأخيرة فريضة السلام ، وخاطت خيوط المنام عيون الانام ، تأتي دنو الجلسة ، مُسارقة الخلسة ، ثم عضة النهد ، وقبلة الفم والخد ، وارسال اليد من النجد الى الوهد . وكانت الامالة القليلة قبل المد ، ثم الافاضة فيما يخبط ويرغب ، ثم الاماطة لما يشوش ويشغب ، ثم اعمال السير الى السرير .

وصرنا الى الحسنى ورق كلامنا
ورُضْتُ فذلت صعبة اي اذلال

وهذا بعد منازعة للأطواق يسيرة براها القيد من حسن السيرة ، ثم شرع في التكة ، ونزع الشكة ، وتهيئة الارض العزاز لعمل السكة ، ثم كان الوحى والاستعجال ، وحمى الوطيس والمجال وعلا الجَزْء الخفيف ، وتضافرت الحصور الهيف ، وتشاطر الطبع العفيف ، وتواتر التقبيل ، وكان الأخذ الوبيل ، ومنها جائر ، وعلى الله قصد السبيل » .

على ان هذه العلاقة الطيبة التي توطدت بين ابن الخطيب وابن خلدون لم تلبث أن أصيبت بشيء من الفتور او سوء التفاهم بسبب السياسة . قاتلها الله . لأنها تغير النفوس وتفسد القلوب ، بين الأخوة والأصدقاء .

وقد شرح ابن خلدون اسباب هذه الجفوة التي طرأت فجأة بينه وبين صديقه ابن الخطيب بقوله : « ثم لم يلبث الاعداء واهل السعايات ان خيلوا الوزير ابن الخطيب من ملابستي السلطان واشتماله علي ، وحركوا له جواد الغيرة فتنكر ، وشممت منه رائحة الانقباض مع استبداده بالدولة ، وتحكمه في سائر احوالها . . وجاءتني كتب السلطان ابي عبد الله صاحب بجاية بانه استولى عليها في رمضان خمس وستين ، واستدعاني اليه ، فاستأذنت السلطان ابن الاحمر في الارتحال اليه ، وعميت عليه شأن ابن الخطيب ابقاء لمودته ، فارتمض لذلك ، ولم يسعه الا الاسعاف ، فودع وزود ، وكتب لي مرسوم بالتشييع من املاء الوزير ابن الخطيب . . وركبت البحر من ساحل المرية Almeria منتصف ست وستين وسبعمائة ، ونزلت بجاية لخامسة من الاقلاع ، فاحتفل السلطان صاحب بجاية لقدومي ، واركب اهل دولته للقائي ، وتهافت اهل البلد علي من

(١٧) راجع نصوص هذه الرسائل في (المقري : نفح الطيب جـ ٨ ص ٢٨٠ وما بعدها .

كل أوب يمسحون اعطافي ويقبلون يدي ، وكان يوما مشهودا [١٨] .

هذا النص لسابق يظهر لنا تلك الهواجس والتخيلات السوداء التي دارت في رأس ابن خلدون تجاه صديقه ، بعد اعتقد ان ابن الخطيب يغار منه ، ويخشى على نفسه - ان ينتزع ابن خلدون منه الوزارة او يشاركه في الحكم نتيجة لتقربه من سلطان غرناطة . لقد كان الأحرى بابن خلدون ان يصارح صديقه بما يجيش في صدره كي يقطع الشك باليقين ، ويقضي على وشايات الدساسين واهل السعايات ، ولكن ابن خلدون لم يفعل ذلك ، بل كتم الأمر في نفسه شأنه في ذلك شأن الكثيرين من الأصدقاء في كل زمان ومكان .

وكيفما كان الأمر ، فان ابن خلدون قد اظهر في هذه المسألة شهامة ونبلا ، اذ انه كما قال ، لم يطلع سلطان غرناطة بما كان يدور في صدره تجاه ابن الخطيب حفظا على مودته ، وحرصا على عدم اذايته ، بل انه لم يصارح احدا بهذا الأمر اللهم الا شخصا واحدا كان صديقا له ولابن الخطيب ايضا وهو الطبيب المشهور ابو عبد الله الشقوري (نسبة الى بلدة شقورة Segura على الحدود الغرناطية)[١٩] .

ويبدو ان هذا الطبيب هو الذي اذاع هذا السر حتى انتشر وبلغ ابن الخطيب نفسه آخر الامر . ولاشك ان هذه التهمة قد حزت في نفس ابن الخطيب ، فأرسل الى ابن خلدون رسالة عتاب لم تصل الينا للاسف ، ولكن ابن خلدون قد رد عليها معتذرا لصديقه في رسالة طويلة نقتبس منها هذه الفقرات التي يقول فيها : « وكتب اليّ الوزير ابن الخطيب من تلمسان يعرفني بخبره ، ويلم ببعض العتاب على ما بلغه من حديثي الأول بالاندلس ، ولم يحضرني الآن كتابه ، فكان جوابي عنه مانصه :

« . . أحييكم تحية المشوق الى المعشوق . . واقرر ما انتم اعلم بصحيح عقدي فيه من حبي لكم ، ومعرفتي بمقداركم ، وذهابي الى ابعد الغايات في تعظيمكم ، والثناء عليكم والاشادة في الآفاق بمناقبكم ، ديدنا معروفا ، وسجية راسخة ، يعلم الله وكفى به شهيدا . . ولو كنت ذاك ، فقد سلف من حقوكم ، وجميل اخذكم ، واجتلاب الحظ - لو هيأه القدر - بمساعيكم ، وايثاري بالمكان من سلطانكم ودولتكم ، ما يستلين معاطف القلوب ، ويستل سخائم الهواجس . . فانا أحاشيكم من استشعار نبوة او احقاق ظن ، ووالله وجميع ما يقسم به ما اطلع على مستكنه مني غير صديقي وصديقكم الحكيم الفاضل العلم ابي عبدالله الشقوري أبقاه الله - اعزه الله - ثقة مصدور ومباثة خلوص ، اذ انا اعلم الناس بمكانه منكم ، فلا تظنوا بي الظنون ، ولا تصدقوا في التوهمات ، فانا من علمتم صداقة وسذاجة ، وخلوصا ، واتفاق ظاهر وباطن ، اثبت الناس عهدا ، واحفظهم غيبا ، واعرفهم بوزن الاخوان ومزايا الفضلاء . . الخ »[٢٠] . هذا جزء من الاعتذار الجميل الذي وجهه ابن خلدون لصديقه ابن الخطيب . والواقع ان هذا الحدث العارض لم يكن له تأثير على صداقة الرجلين ، وقد يؤيد ذلك تلك الرسائل الاخوية العديدة التي تبودلت بعد ذلك بينهما

---

(١٨) راجع (ابن خلدون : التعريف ص ٩١ - ٩٨) .

(١٩) هو أبو عبد الله محمد اللخمي الشقوري طبيب السلطان محمد الخامس الغني بالله ، وله عدة مؤلفات في الطب مثل : المجربات ، وتحفة المتوسل وراحة المتأمل ، وهي مازالت مخطوطة في خزائن الرباط والجزائر ، وقد كتب عنها المستشرق الفرنسي رينو Renaud عدة أبحاث في مجلة هسبريس سنة ١٩٤٦ . وتوفي الشقوري بعد سنة ٧٧١ هـ (١٣٦٩ م) .

(٢٠) راجع تفصيل الرسالة في (ابن خلدون : التعريف ص ١٤٠ - ١٤٢) .

عن طريق الحجاج او السفراء المتجهين من غرناطة الى المشرق عبر المغرب ، او العائدين من الشرق الى غرناطة من نفس هذا الطريق وهم كثيرون كما يصرح بذلك ابن الخطيب في احدى رسائله لابن خلدون بقوله :

« والمطلوب المثابرة على تعريف يصل من تلك السيادة والبنوة ، اذ لا يتعذر وجود قافل من حج او لاحق بالمصيان» يحملها السيد الشريف منيا ، فالنفس شديدة التعطش ، والقلوب قد بلغت من الشوق والاستطلاع الحناجر » . .

وهذه الرسائل في مجموعها تعتبر وثائق تاريخية هامة ، تفيد كل من يريد البحث في تاريخ المغرب والأندلس في هذه الفترة ، لأن كلا من المؤرخين قد حرص ان يحيط صاحبه علما بجميع الاحداث الجديدة التي حلت ببلده في هذه الأونة . هذا الى جانب اهميتها الادبية كقطع نموذجية للأسلوب الكتابي في تلك العصر ، فأسلوب ابن الخطيب في هذه الرسائل وفي غيرها من مؤلفاته ، اسلوب معقد مليء بالسجع والتقفية والصنعة اللفظية والمحسنات البديعية التي كانت سائدة في عصره .

أما كلام ابن خلدون ، فكان كلاما مرسلا جزلا في غالب الاحيان ، وهذا يعد ثورة على الطريقة السائدة في ذلك الوقت . وقد اعترف ابن خلدون بهذا الاتجاه الخاص الذي سلكه في اسلوبه ، اذ يقول : « واستعملني السلطان ابو سالم في كتابة سره والترسيل عنه ، والانشاء لمخاطبته ، وكان اكثرها يصدر عني بالكلام المرسل دون ان يشاركني احد ممن ينتحل الكتابة في الاسجاع فانفردت به يومئذ وكان مستغربا بين اهل الصناعة » .(٢١)

ولقد سار ابن خلدون على نفس هذا الاسلوب في معظم رسائله التي وجهها لابن الخطيب وقد علل ذلك بقوله : « فأجبته على هذه المخاطبات ، وتفاديت من السجع خشية القصور عن مساجلته فلم يكن شأوه يلحق(٢٢) » ، وفي موضع آخر يقول ابن خلدون : « وكان الوزير ابن الخطيب آية من آيات الله في النظم والنثر والمعارف والأدب ، لايساجل مداه ، ولا يهتدى فيها بمثل هداه . . فهو امام النظم والنثر في الملة المحمدية من غير مدافع(٢٣) » ولاشك ان هذه الكلمات الأخيرة وان كان فيها شيء من الحقيقة ، الا انها تدل على تواضع ابن خلدون ، وحسن تقديره واحترامه لصديقه .

واستمرت الحياة بالرجلين ، احدهما في الاندلس ، والآخر في المغرب ، وصلات الود والاخاء بينهما قائمة لاتنقطع ، الى ان حلت المحنة بابن الخطيب ، وكثرت السعايات ضده ، وتلبد الجو بينه وبين سلطانه محمد الغني بالله ، ففر هاربا الى المغرب سنة ٧٧٣هـ محتميا بالسلطان عبد العزيز المريني الذي رحب به وأكرمه .

ولم تشر المصادر المعاصرة الى اسباب الخلاف الذي وقع بين ابن الخطيب وسلطانه ، ولكن ابن خلدون الذي كان على علم تام بسياسة ابن الخطيب ونواياه ، قد امدنا بعبارة صريحة واضحة لها مغزاها اذ يقول : « وكانت عين ابن الخطيب ممتدة الى المغرب وسكناه ، فكان للملك يقدم السوابق والوسائل عند ملوكه » .(٢٤)

واذا نحن تتبعنا سياسة ابن الخطيب الخارجية على ضوء عبارة ابن خلدون ، نجد انها كانت فعلا تهدف الى الاتحاد مع المغرب والارتباط بمملكة فاس ، ومحاولة

---

(٢١) ابن خلدون : التعريف ص ٧٠
(٢٢) ابن خلدون : التعريف ص ١٢٣
(٢٣) ابن خلدون : التعريف ص ١٥٥
(٢٤) راجع (المقري : أزهار الرياض جـ ١ ص ٢٣٤)

ارضاء سلاطين بني مرين في كل ما يطلبونه من مملكة غرناطة. ولقد سبقت الاشارة الى ان هذه السياسة المغربية التي اتبعها ابن الخطيب، قد اصطدمت بنزعات الاندلسيين الاستقلالية، والثارت في نفوسهم مخاوف الماضي عندما سيطر المرابطون والموحدون على بلادهم، ومن ثم كان هذا الخلاف الذي انتهى باخفاق ابن الخطيب في سياسته وفراره الى المغرب بعد ان ترك رسالة مؤثرة الى سلطانه محمد الغني بالله يبرر فيها مسلكه ويذكره بخدماته التي اداها له ولوطنه[٢٥].

وعلى ان موضع الاهمية هنا هو ما يرويه ابن خلدون من ان ابن الخطيب بعد استقراره في المغرب ظل يعمل على انجاح هذه الوحدة المغربية الكبرى، اذ اخذ يزين لسلطان المغرب ضرورة الاستيلاء على الاندلس، وان هذه السياسة صادفت هوى في نفس السلطان عبد العزيز، فوعد بتنفيذها بعد انتهائه من توحيد المغربين الأوسط والاقصى. وكان رد الفعل في غرناطة ان اخلت سفارات السلطان محمد الخامس ترد تباعا الى البلاط المريني مطالبة بتسليم ابن الخطيب متهمة اياه بالكفر والالحاد لعبارات وردت له في كتابه روضة التعريف في الحب الشريف الذي الفه في غرناطة في الحب الالهي منذ عدة سنين وقد كان رد السلطان عبد العزيز على هذا الاتهام منطقيا وجميلا اذ سألهم بما معناه: « ولماذا لم تعاقبوه اذن حينما كان مقيما عندكم ؟!».

غير ان الظروف سرعان ما تغير الاحوال، اذ يموت السلطان عبد العزيز بعد هذا الوقت بقليل سنة ٧٧٤هـ، ويعتلي عرش المغرب ابنه ابو زيان محمد، وكان طفلا في الرابعة من عمره. وادى هذا الوضع السياسي الجديد الى ظهور عدد كبير من الأمراء المرينيين الطامعين في ملك المغرب. والى قيام فتنة داخلية بينهم. واستغل سلطان غرناطة هذه الفرصة، واستطاع عن طريق هؤلاء المرشحين ان يجد لنفسه طريقا سهلا للتدخل في شئون المغرب والقبض على ابن الخطيب.

وهنا يبحث ابن الخطيب عن اصدقائه المخلصين ليستنجد بهم، فلم يجد امامه سوى ابن خلدون، ولم يتردد ابن خلدون في العمل على انقاذ صديقه، اذ يقول هو نفسه في هذا الصدد: « وبعث الى ابن الخطيب من محبسه مستصرخا بي ومتوسلا، فخاطبت في شأنه اهل الدولة، وعولت فيه منهم على ونزمار، وابن ماساي، فلم تنجح تلك السعاية، وقتل ابن الخطيب بمحبسه، وكان ذلك سنة ست وسبعين وسبعمائة (١٣٧٤م)[٢٦]».

وكيفما كان الأمر، فانه كثيرا ما تكون الازمات النفسية والهزات العاطفية سببا في جعل الانسان يمل الوسط الذي يعيش فيه، ويكره الناس الذين حوله، ويحاول ان يهرب من هذا كله الى مكان بعيد ناء منقطع، يعتزل فيه، ويكرس وقته وتفكيره للعبادة والتصوف، او للدراسة والتأمل او لكل ذلك جميعا. وهذا ما حدث فعلا للعالم ابن خلدون الذي نراه بعد مقتل صديقه ابن الخطيب، يمل السياسة والحياة العامة ويؤثر الاعتزال والانطواء اربع سنوات (٧٧٦ ـ ٧٨٠هـ) وفي ذلك يقول هو نفسه: « وأثرت التخلي والانقطاع، وخرجت مسافرا من تلمسان، ولحقت باحياء اولاعريف قبلة جبل كزول، فتلقوني بالتحية والكرامة وانزلوني باهلي في قلعة ابن سلامة[٢٧] من بلاد

(٢٥) راجع نص الرسالة في: ابن خلدون: التعريف ص ١٤٧ ـ ١٥٢)

(٢٦) ابن خلدون: التعريف ص ٢٢٧

(٢٧) قلعة ابن سلامة أوبني سلامة وتسمى أيضا قلعة تاوغزوت، وتقع في جنوب غرب تيارت بالقرب من مدينة فرنده في مقاطعة وهران غرب الجزائر. والذي بنى هذه القلعة هو سلامة بن علي أحد شيوخ بني توجين الذين كانوا يحكمون هذه المنطقة. ولهذا نسبت اليه والى بنيه.

بني توجين ، فأقمت بها اربعة اعوام ، متخليا عن الشواغل كلها ، وشرعت في تأليف هذا الكتاب وانا مقيم بها ، وكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب الذي اهتديت اليه في تلك الخلوة ، فسالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر حتى امتخضت زبدتها وتألفت نتائجها[٢٨] .

من هذا النص السابق تتضح لنا حقيقة هامة ، وهي ان هذه المقدمة الفلسفية التي كتبها ابن خلدون في الجزء الأول من كتاب العبر ، كانت ثمرة لهذا الشعور المرهف والاحساس العميق الذي انتاب ابن خلدون نتيجة للكوارث والنكبات التي حلت به وببلاده وبصديقه ابن الخطيب .

ولقد عاش ابن خلدون بعد موت صديقه مدة تزيد على الثلاثين سنة ، انتقل خلالها الى تونس والشام ومصر ، الا أنه طوال هذه المدة لم ينس صديقه أبدا بل ظل وفيا له يذكره في كل مناسبة ويكثر الثناء عليه . وحسبي أن أشير في هذا الصدد الى عبارة العالم الأديب ابراهيم الباعوني الشافعي الشامي الذي عاصر ابن خلدون في القاهرة حتى وفاته هناك سنة ثمان وثمانمائة والتي يقول فيها :

« وتقلبت الأحوال بابن خلدون حتى قدم الى الديار المصرية ، وولي بها قضاء قضاة المالكية ، وكنت أكثر الاجتماع به بالقاهرة المحروسة للمودة الحاصلة بيني وبينه ، وكان يكثر من ذكر لسان الدين بن الخطيب ويورد نظمه ونثره ما يشنف به الأسماع ، وينعقد على استحسانه الاجماع ، وتتقاصر عن ادراكه الأطماع ، فرحمة الله تعالى عليهما » .

مؤلفات ابن الخطيب :

ترك ابن الخطيب في القرن الثامن الهجري (١٤ م) انتاجا علميا خصبا ومتنوعا في التاريخ والأدب والطب والتصوف وأصول الفقه والسياسة . وقد كتب بعض هذه المؤلفات في وطنه غرناطة ، وكتب البعض الآخر في المغرب الأقصى . كما أنه ذكر أسماء مؤلفاته في الترجمة التي كتبها لنفسه في آخر إحاطته . وبعض هذه المؤلفات مطبوع ومنشور ، والبعض الآخر لا يزال مخطوطا لم ينشر بعد ، والبعض الثالث في حكم المفقود . ويبدو أن المحنة التي أودت بحياته قد امتدت أيضا الى بعض مؤلفاته بالحرق والاتلاف أو الاخفاء .

ولا يتسع المقام هنا للكلام عن هذا الانتاج العلمي الضخم لابن الخطيب الذي جاوز الستين مؤلفا ، فقد أفرد له العلماء من قديم دراسات مستفيضة في مختلف جوانبه[٢٩] . ولا يسعني في هذا المقال الا تقديم نماذج لهذه المؤلفات حسب الفنون والأغراض التي تناولتها على أن أعطي الجانب التاريخي منها عناية خاصة بما يتفق مع موضوع هذا المقال .

فمن مؤلفاته الأدبية :

كتاب الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة . ألفه في أواخر أيامه في المغرب وأهداه الى علماء المشرق على أمل تأدية فريضة الحج في الأراضي الحجازية . وقد حقق هذا الكتاب الدكتور احسان عباس ونشره بدار الثقافة ببيروت سنة ١٩٦٣ م . وكتاب السحر والشعر الذي يتضمن مجموعة مختارة لشعراء الشرق والمغرب في مختلف

---

(٢٨) ابن خلدون : التعريف ص ٣٢٩ .

(٢٩) راجع التفاصيل في (الفقيه التطواني : ابن الخطيب من خلال كتبه ، جزءان ، تطوان ١٩٥٩ ، عبد الله عنان ، لسان الدين بن الخطيب حياته وتراثه الفكري ، القاهرة ١٩٦٨) راجع كذلك مقالنا (من التراث العربي الأسباني نماذج لأهم المصادر العربية والحوليات الأسبانية التي تأثرت بها ، عالم الفكر ، المجلد الثامن العدد الأول) .

العصور وقد أهداه الى ولده عبد الله بمناسبة بلوغه سن الشباب لعله يستزيد منه ثقافة وعلما .

والكتاب لا يزال مخطوطا بخزانة الرباط . وكتاب جيش التوشيح الذي يضم مجموعة من الموشحات الاندلسية نشرها الأستاذ هلال ناجي في مطبعة المنار بتونس سنة ١٩٦٧ م .

هذا الى جانب ديوان الصيِّب والجهام والماضي والكهام ، وهو ديوان لشعر ابن الخطيب ، وقد أعطاه هذا العنوان الذي يرمز الى المعاني المتقابلة : الصيِّب أي السحاب الممطر ، والجهام أي السحاب الذي لا ماء فيه ، والماضي أي النافذ السريع ، والكهام أي البطيء الكليل .

وقد حققه الدكتور محمد الشريف قاهر مع مقدمة دراسية عن حياة ابن الخطيب ، ونشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة ١٩٧٣ م .

أما مؤلفاته الطبية فهي عديدة وتدل على تخصصه في هذا الميدان ، نذكر منها : مقنعة السائل عن المرض الهائل ، وهي رسالة صغيرة عن وباء الطاعون أو الموت الأسود الذي عم بلاد الشرق والغرب في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومات فيه خلق كثير يقدره ابن الخطيب بسبعة أعشار أهل الأرض . وقد عانت مملكة غرناطة من هذا الوباء أيضا ، وانبرت أقلام الكتاب المعاصرين تصف الداء والدواء دون جدوى . ومثال ذلك هذه الرسالة التي كتبها ابن الخطيب يشخص فيها هذا المرض ويصف كيفية الوقاية منه قبل الاصابة وما ينبغي عمله من اسعافات وعلاج بعد الاصابة . وقد نشر هذه الرسالة وترجمها الى الألمانية المستشرق مولر في Muller: Sitzungsberichte Der Kongil Bayer A. Kud. Der Wiss. Philos. Philol. 1963.

وهناك كتاب عمل من طب لمن حب ، يتكلم فيه عن الأمراض وأسبابها وكيفية علاجها والأغذية المناسبة لكل مرض . كتبه في منفاه بالمغرب سنة ٧٦١ هـ ، وأهداه للسلطان أبي سالم ابراهيم المريني . والكتاب لا يزال مخطوطا بخزانة القرويين بفاس ، والخزانة الملكية بالرباط . ومن مؤلفاته الطبية أيضا ، الوصول لحفظ الصحة في الفصول ، وتوجد منه عدة نسخ خطية في الخزانة العامة بالرباط والخزانة الملكية بالرباط أيضا . وله أرجوزة في فن العلاج في صنعة الطب . ويتضمن ذكر الأمراض الكلية والفردية مع ذكر أسبابها وعلاماتها وطرق علاجها . وتوجد منه نسخة خطية بخزانة الرباط . وله أيضا رجز في الأغذية مع ذكر منافعها ومضارها وهي مرتبة على حروف المعجم .

أما كتب التصوف ، فنذكر منها كتابه « روضة التعريف بالحب الشريف » ، الذي عارض به ديوان الصبابة لابن حجلة التلمساني (ت ٧٧٦ هـ) . وكان هذا الكتاب من أسباب نكبة ابن الخطيب اذ نسبوه الى مذهب أهل الحلول . وقد نشر هذا الكتاب الأستاذ عبد القادر أحمد عطا سنة ١٩٦٨ م بدار الفكر العربي بالقاهرة ، ثم نشره الأستاذ محمد الكتاني في مجلدين سنة ١٩٧٠ م بالرباط .

أما مؤلفات ابن الخطيب التاريخية ، فنقف عندها وقفة أطول لأهميتها لموضوع هذا المقال . وأهم هذه المؤلفات :

١ ـ كتاب الاحاطة في تاريخ غرناطة : وهو عبارة عن تراجم للملوك وأمراء وعلماء غرناطة ، وجميع الذين وفدوا عليها من المشرق والمغرب مرتبة أسماؤهم على حروف المعجم . وقد ذكر ابن الخطيب أن الدافع الأساسي لتأليف هذا الكتاب هو حبه لوطنه غرناطة ، ورغبته في كتابة تاريخ لبلده كما فعل ابن عساكر في تاريخ دمشق ، والخطيب البغدادي في تاريخ بغداد ، وابن عبد الحكم في تاريخ مصر ، وتوجد من هذا الكتاب عدة نسخ

خطية مبعثرة وناقصة في مكتبات اسبانيا والمغرب ومصر . وقد نشر الأستاذ عبد الله عنان معظم أجزائها ، كما توجد طبعة مصرية قديمة غير كاملة في جزأين . كذلك يوجد مختصر لكتاب الاحاطة كتبه في أواخر القرن الثامن الهجري أديب مصري اسمه بدر الدين البشتكي وسماه « مركز الاحاطة » ، وهو لا يزال مخطوطا ، وتوجد منه نسخه في مكتبة الجامعة العربية . وهو مهم من حيث أنه كتب من واقع النسخة الكاملة لكتاب الاحاطة ، ولذا احتفظ بأجزاء ضاعت من الأصل الموجود حاليا من كتاب الاحاطة .

والواقع أن نشر كتاب الاحاطة يحتاج الى لجنة من الأدباء والمؤرخين والجغرافيين لأن المجهودات الفردية لا تكفي لتحقيق مثل هذه الموسوعة الضخمة المعقدة التي تحتاج الى مجهود جماعي لتحقيق ما ورد فيها من أعلام وأماكن وشرح أسلوبه على أساس علمي صحيح .

٢ - كتاب ريحانة الكتاب ونجعة المُنتاب : هذا الكتاب جمعه ابن الخطيب أيضا في غرناطة مثل كتاب الاحاطة ، وهو عبارة عن المراسلات السلطانية التي دارت بين ملوك غرناطة وملوك الدول المجاورة ومعظمها من انشاء ابن الخطيب . وقد نشر منها فقط المراسلات التي دارت بين ملوك غرناطة ، وملوك فاس من بني عبد الحق في القرن الثامن الهجري (١٤ م) نشرها العالم الاسباني جاسبار راميرو مع ترجمة اسبانية بعنوان :

Gaspar Remiro: Correspondencia diplomatica entre Granada Y Fez en el siglo xiv.

وباستثناء هذا الجزء ، فان كتاب الريحانة لا يزال مخطوطا ولم ينشر بعد .

٣ - كناسة الدكان بعد انتقال السكان : وهو عبارة عن مجموعة من الرسائل السلطانية تبلغ خمسا وعشرين رسالة ، كتبها ابن الخطيب على لسان سلطانه أبي الحجاج يوسف الأول الى سلطان المغرب أبي عنان فارس المريني (٧٤٩ - ٧٥٩ هـ / ١٣٤٩ - ١٣٦٠ م) ، ومعظم هذه الرسائل وردت في كتاب الريحانة السالف الذكر . . نشر هذا الكتاب الدكتور محمد كمال شبانة في دار الكاتب العربي بالقاهرة .

٤ - اللمحة البدرية في الدولة النصرية : ويتناول الكلام عن مملكة غرناطة وصفات أهلها وعاداتهم ، وتاريخ ملوكها . ويقع في جزء واحد كتبه في المغرب حينما نفي الى هناك سنة ٧٦٠ هـ ، ثم أتمه بصفة نهائية بعد عودته من منفاه الى غرناطة اذ يشير في نهاية الكتاب أن تأليفه تم سنة ٧٦٥ هـ . نشر هذا الكتاب الأستاذ محب الدين الخطيب صاحب المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٣٧٤ هـ .

٥ - معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار : رسالة في وصف بعض مدن المغرب والأندلس كتبت في أسلوب فن المقامات المعروف في الأدب العربي . وهي من الأعمال التي كتبها ابن الخطيب في منفاه بالمغرب . وقد نشر المستشرق الاسباني سيمونيت Simonet الجزء الخاص بالاندلس ، بينما نشر المستشرق الألماني مولر Muller الجزء الخاص بالمغرب . وكذلك مطبعة أحمد يمني بفاس . ثم أعيد نشر الرسالة كلها من جديد ضمن مجموعة من رسائل ابن الخطيب تحت عنوان : « مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والأندلس ، الاسكندرية ١٩٥٨ » .

٦ - رقم الحلل في نظم الدول : أرجوزة تاريخية تتناول الدول الاسلامية كتبها في منفاه في المغرب ، وأهداها الى السلطان أبي سالم ابراهيم المريني الذي كتب له يقول : « قد وصل الرجز المعجب المعجز » ، وأمر باضعاف جراياته حتى بلغت في كل شهر خمسمائة دينار . كما كتب الى سلطان غرناطة المغتصب رسالة يطلب منه فيها الافراج عن ممتلكات ابن الخطيب وأمواله

المصادرة ، وفيها يقول : « وان كنتم تبخلون بماله فعرفونا بمقدار ثمنه ليصلكم من قبلنا » . وهذه لفتة كريمة تدل على اهتمام وتقدير سلاطين المغرب للعلم والعلماء . طبع هذا الكتاب في تونس في جزء واحد سنة ١٣١٦ هـ .

٧ ـ خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف : وهي وصف رحلة رسمية قام بها سلطان غرناطة أبو الحجاج يوسف الأول ومعه وزيره ابن الخطيب لتفقد أحوال الثغور الشرقية لمملكة غرناطة سنة ٧٤٨ هـ (١٣٤٧ م) . وفيها يصف ابن الخطيب الركب السلطاني تتقدمه الألوية والبنود الحمراء شعار دولة بني الأحمر ، والاستقبال الحافل الذي لقيه السلطان من الأهالي بملابسهم البيضاء وهو الزي التقليدي لأهل الأندلس منذ أيام الأمويين .

كما يشير الى خروج النساء في جماعات كبيرة واختلاطهن بالرجال للمشاركة في استقبال السلطان مثل قوله : « واختلط النساء بالرجال ، والتقى أرباب الحجا بربات الحجال ، فلم نفرق بين السلاح والعيون الملاح ، ولا بين حمر البنود وحمر الخدود . » كذلك يشير الى الجالية المسيحية المقيمة بثغر المرية ، وكان أفرادها يشتغلون بالتجارة والاستيراد والتصدير . وقد ساهموا في الترحيب بالسلطان بأن نشروا فوقه مظلة كبيرة من الحرير لتحجب عنه أشعة الشمس . وهذه الرسالة سبق أن نشرها مولر في كتابه المعروف باسم « نخب من تاريخ المغرب العربي »[٣٠] معتمدا في ذلك على النسخة التي وردت ضمن كتاب ريحانة الكتاب السالف الذكر . غير أني عثرت على نسخة خطية أخرى لهذه الرحلة في المخطوط رقم ٤٧٠ بمكتبة الأسكوريال بأسبانيا . ونظرا لوجود اختلافات وزيادات بين النسختين آثرت نشرها من جديد ضمن مجموعة من رسائل ابن الخطيب في الكتاب السالف الذكر « مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والأندلس » .

٨ ـ مفاخرات مالقة وسلا : وهي كما يتضح من العنوان رسالة مفاضلة بين المدينة الأندلسية مالقة ، وأختها المغربية سلا في مختلف النواحي الاقتصادية والاجتماعية والجغرافية .. الخ . ومن الطريف أننا نلاحظ أن ابن الخطيب رغم حبه لبلاده المغرب ولمدينة سلا بالذات التي لجأ اليها في أوقات محنته ودفن فيها جثمان زوجته ، الا أن شعوره الوطني جعله يتغاضى عن كل هذه الاعتبارات ، ويتحيز الى المدينة الغرناطية مالقة ، فيجعلها الفضلة على طول الخط . وقد يرجع هذا الشعور الى روح المنافسة التقليدية القديمة التي كانت سائدة بين الأندلسيين والمغاربة . والتي تظهر أيضا بوضوح في رسالة الشقندي قبل قرن من الزمان[٣١] . نشر مولر السالف الذكر هذه الرسالة في نفس كتابه « نخب في تاريخ المغرب العربي » ، ثم اختصرها المستشرق الهولندي دوزي في المجلة الألمانية ZDMG,xx P.616 ، كما استغل ألفاظها في معجمه المعروف باسم « اضافة الى المعاجم العربية » R.Dozy Supplement aux Dictionnairs Arabes.

ثم جاء المستشرق الاسباني سيمونيت فاستعان بها في

---

(٣٠) راجع : (Marcus Muller : Beitrage Zur Geschichite Der Westlichen Arabes Vol. I, pp 15-40, Munchen 1866 .)

(٣١) راجع نص رسالة الشقندي في فضل الأندلس في (المقري : نفح الطيب جـ ٤ ص ١٧٧ وما بعدها) والترجمة الأسبانية لها التي قام بها المستشرق الاسباني غرسية غومث بعنوان :

AL Saqundi : Elogio del Islam Espanol, Traduccion p. E, Garcia Gomez.

مقالاته التي كتبها تحت عنوان : « مالقة العربية Malaga Sarracenica » ، التي نشرها في المجلة الغرناطية نجمة الغرب La Estrella de Occidente في أغسطس سنة ١٨٨٠ . ولقد استفاد من هذه الأبحاث المؤرخ المالقي جلين روبلس Guillen Robles عندما كتب كتابه المعروف باسم مالقة المسلمة Malaga Musulmana . وأخيرا جاء أستاذنا غرسية غومث فترجم رسالة ابن الخطيب الى الاسبانية وعلق عليها بمعلومات قيمة[٣٢] . ونظرا لأهمية هذه الرسالة ، قمت باعادة نشرها ضمن مجموعة رسائل ابن الخطيب السالفة الذكر .

٩ ـ نفاضة الجراب في علالة الاغتراب : وهو يصور حياة ابن الخطيب في المدة التي قضاها في المنفى بالمغرب (٧٦٠ ـ ٧٦٣ هـ) . فهو يصف مشاهداته في البلاد المغربية مع ذكر الأحداث السياسية التي مر بها المغرب في تلك الفترة . ولهذا سماه في بعض مؤلفاته الأخرى بكتاب الرحلة . وهذا الكتاب يقع في ثلاثة أو أربعة أجزاء ، كان معروفا منها الجزء الثاني فقط ، وهو الذي قمت بتحقيقه ونشره في دار الكتاب العربي بالقاهرة سنة ١٩٦٧ . ثم عثر في مكتبة الرباط على نسخة خطية من الجزء الثالث من هذا الكتاب لم تنشر بعد الى الآن ، ولنا لقاء آخر مع هذا الكتاب في آخر المقال حيث نقدم قراءة في الجزء المطبوع منه .

١٠ ـ كتاب أعمال الاعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الاسلام وما يجر ذلك من شجون الكلام . ربما كان هذا الكتاب هو آخر مؤلفات ابن الخطيب قبل مقتله . كتبه في المغرب بعد وفاة السلطان عبد العزيز المريني سنة ٧٧٤ هـ وتولية ابنه الطفل أبي زيان محمد السعيد مكانه ، واستبداد الوزير أبي بكر بن غازي بالسلطة . ونظرا لأن الأمراء الطامعين في العرش ، اتخذوا من تولية هذا الطفل ذريعة للخلاف والمعارضة ، فقد رأى ابن الخطيب أن يتقرب الى السلطان ووزيره بهذا الكتاب الذي يشتمل على حالات تاريخية مشابهة لهذا الوضع ، وأعطاه عنوانا مناسبا لذلك . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الكتاب قد ألف في عهد السلطان محمد السعيد أي في الفترة التي بين ٧٧٤ هـ ـ ٧٧٦ هـ/ ١٣٧٢ ـ ١٣٧٤ م .

على أنه يلاحظ أن عنوان الكتاب لا ينطبق ـ رغم ذلك ـ على محتوياته التاريخية ، اذ أن المؤلف لم يقتصر على ذكر ملوك المسلمين صغار السن فحسب ، بل تناول أيضا جميع عهود السلاطين والخلفاء المسلمين شرقا وغربا ، غاية ما في الأمر أنه حرص في كل مرة تعرض فيها لعهد ملك لم يبلغ الحلم بعد أن يضيف العبارة التالية : « وهو من شرط كتابنا » . فكتاب أعمال الاعلام في الواقع ما هو الا تاريخ عام للعالم الاسلامي وينقسم الى ثلاثة أقسام :

القسم الأول : يتناول تاريخ المشرق الاسلامي من السيرة النبوية حتى عصر المماليك وهو لم ينشر الى الآن .

القسم الثاني : عبارة عن تاريخ عام للأندلس من الفتح العربي حتى عصر المؤلف في القرن الثامن الهجري ، وقد أضاف اليه ابن الخطيب مختصرا لتاريخ (الممالك) المسيحية الأسبانية مثل قشتالة وأراجون والبرتغال . فهو أول تاريخ شامل لأسبانيا . وقد نشره ليفي بروفنسال (بالرباط ١٩٣٤ وبيروت ١٩٥٦) .

القسم الثالث : ويتناول تاريخ المغرب العربي من أحواز برقة شرقا الى المحيط الأطلسي غربا ، حتى بداية عصر الموحدين ، وهي نهاية غير طبيعية الا ما قورنت بنهاية كل من القسمين الأول والثاني ، والتي بلغت عصر المؤلف نفسه من الناحية الزمنية . وهذا يدفعنا الى الاعتقاد بأن ابن الخطيب قتل قبل أن يتمم هذا القسم

---

(٣٢) انظر (E. Garcia Gomez : El Parangon entre Malaga y Sale, Al Anadalus II, 1934)

الثالث والأخير من كتابه . وقد يؤيد ذلك أن ابن الخطيب في مقدمة هذا الكتاب ، نص على أنه سيتناول تاريخ الدول التي جاءت بعد ذلك مثل الحفصيين في تونس ، وبني زيان في الجزائر ، وبني مرين في المغرب الأقصى .

وتجدر الاشارة هنا الى حقيقة هامة تتعلق بمنهج ابن الخطيب في الكتابة ، وهي أنه قد عودنا في مؤلفاته على احترام مبدأ الزمان والمكان ، أو مبدأ الترتيب الزمني ، والتسلسل التاريخي . وقد صرح بذلك هو نفسه في مقدمة هذا القسم الثالث الخاص بتاريخ المغرب ، فعندما بدأ كلامه بالدول المغربية أمثال بني مدرار ، وبني يفرن وبرغواطة ، وصنهاجة ، قبل أن يتكلم عن دولة الأشراف الأدارسة العلويين ، قال معللا ذلك « وانما اتبعنا دولة الصناهجة ملوك أفريقية بهؤلاء ، وان كان الشرفاء العلويون أولى بالتقديم ويكون هؤلاء وراءهم ، لمناسبة قرب الزمان والمكان ، فالعذر في ذلك واضح البيان » . هذه العبارة تدل على مدى احترام ابن الخطيب لمبدأ التسلسل الزمني ، وعلى اصالته كمؤرخ كبير ، خصوصا وأن المؤرخين الآخرين أمثال ابن أبي زرع في روض القرطاس ، والسلاوي الناصري في الاستقصا ، قد حرصوا على تقديم دولة الأدارسة ، لمكانتها الشريفة على غيرها من الدول المغربية التي قامت قبلها ، متخطين في ذلك مبدأ الزمان والمكان الذي يعتبر من مقومات الدراسات المنهجية التاريخية .

ولقد حقق هذا القسم الثالث من كتاب أعمال الأعلام ، كاتب هذه السطور بالاشتراك مع الأستاذ محمد ابراهيم الكتاني ، ونشر بدار الكتاب في الدار البيضاء سنة ١٩٦٤ م .

قراءة في كتاب نفاضة الجراب في علالة الاغتراب لابن الخطيب :

تختم هذا المقال بقراءة في الجزء الثاني ، المنشور من هذا الكتاب ، ويبدأ بوصف الرحلة التي قام بها المؤلف في ربوع المغرب الأقصى خلال فترة منفاه (٧٦٠ - ٧٦٣ هـ) ويبدأ بصعوده جبل هنتاته ، وهو جبل تاه بمنطقة جبال أطلس ، وينسب الى قبيلة هنتاته التي كانت تسكنه ، وهي فرع من قبائل مصمودة الضاربة في غرب اقليم أطلس وفي هذا الجبل يصف ابن الخطيب المكان الذي توفي فيه السلطان الشهيد أبو الحسن علي المريني بعد أن ثار عليه ابنه أبو عنان فارس . كذلك يصف معيشة شيوخ قبيلة هنتاته وحسن استقبالهم له برئاسة شيخهم عبد العزيز محمد الهنتاتي ، ثم يصف أنواع المآكل والمشارب التي قدموها له ، وهو وصف طريف يذكرنا بالولائم المغربية الفاخرة التي ما زالت تقدم حتى وقتنا الحاضر ، فمن ذلك قوله[٣٣] :

« . . . فرحب وأسهل ، وارتاح واغتبط ، وألطف وقدم ، وصعدنا الجبل الى حلة سكناه المستندة الى سفح الطود . . ولم يكد يقر القرار ، ولا تنزع الخفاف ، حتى غمر من الطعام البحر ، وطما الموج ، ووقع البهت ، وأُمِّل الطُّمْر[٣٤] ، ما بين قصاع الشيزى أفعمها الثرد ، وهيل بها السمن ، وتراكبت عليها لسمان الحملان الأعجاز ، وأخونة تنوء بالعصبة أولي القوة ، غاصة من الآنية بالمذهب والمحكم ، مهدية كل مختلف الشكل ، لذيذ الطعم مهان فيه عزيز التابل ، محترم عنده سيدة الأحامرة الثلاثة[٣٥] ، الى السمك الرضراض والدجاج فاضل أصناف الطيار ، ثم تتلوها صحون نحاسية تشتمل على طعام خاص من الطير والكباب واللقالق ،

(٣٣) راجع (ابن الخطيب : نفاضة الجراب ص ٤٦ وما بعدها)
(٣٤) أي الانبساط والامتلاء
(٣٥) عبارة يقصد بها أصلا اللحم والمسك والخمر .

يقع منها بعد الفراغ إلمام ذلك الرئيس في نفر من خاصته بما يدل على اختصاص ذلك بنفسه . ويتلو ذلك من أصناف الحلواء بين مستبطن للباب البر ، ومعالج بالقلو وأطباق مدخر الفاكهة ، وأوعية العود المحكم الخلق ، المشتملة على مجاج الشهد ، وقد قام السماط من خدام وأساودة ، أخذتهم الآداب وعلبتهم الدربة ، فخفت منهم الحركة ، وسكنت الأصوات وانشمرت الأذيال ، وقد اعتم من الآنية النحاسية للوضوء والوقود كل ثمين القيمة ، فاضـل أجناسـه في الطيب والاحكـام والفخامة . ولم يكد يفرغ من الأكل إلا وقد جن الليل ، وتلاحق من الطعام السيل ، مربيا على ما تقدم بالروية وانفساح زمان الاحتفال ، وتفنن أصناف الحلواء وتعدى غشيّها الى السكر ، وكان السمر والمجالسة في كنف لألاء الشموع الضاحكة فوق المنصات النحاسية والأنوار اللاطونية[٣٦] ، فاستفيد الكثير من تاريخ القطر وسيره » .

ثم يواصل ابن الخطيب رحلته الى مدينة أغمات في جنوب مدينة مراكش على سفوح جبال أطلس . وهنا يتكلم عن محاسن هذه المدينة ، وسذاجة أهلها ، وعن شخصياتها ، وآثارها . ومن بين ذلك ما ذكره عن مسجدها ومئذنته المخروطة الشكل ، وهو نص مفيد من الناحية المعمارية الأثرية . كذلك زار ابن الخطيب في هـذه المدينة قبر الملك الشـاعر المعتمد بن عباد ملك اشبيلية وأحد ملوك الطوائف الذي نفاه المرابطون الى هذه المدينة العامرة أغمات التي كانت في ذلك الوقت عاصمة لهذا الحوز الجنوبي قبل تأسيس مدينة مراكش في القرن الخامس الهجري (١١ م) . وقد مدحه ابن الخطيب بقصيدة جيلة نشرها وترجمها المستشرق الهولندي رينهارت دوزي ضمن النصوص التي قدمها عن أسرة بن عباد[٣٧] . يقول ابن الخطيب في هـذا الصدد (ص ٥٥ ـ ٥٧) . « ثم أتينا مدينة أغمات في بسيط سهل موطأ لاتشز فيه ينال جميعه السقي الرغد . . . وهذه المدينة قد اختطت في الفضاء الأفيح ، فبلغت الغاية من رحب الساحة ، وانفساح القورة ، مثلث قصبتها منها قبلة . وسورها مُحْمَرُّ الترب سَجيحُ الجلدة ، متدمل الخندق ، يخترقها واديان اثنان من ذوب الثلج . . تمامت يضفتها الأرحـاء واردة وصادرة ، موفوعة الأسداء ، متهمة البناء . ومسجدها عتيق عادي كبير الساحة ، رحيب الكنف متجدد الألقاب . ومئذنته لا نظير لها في معمور الأرض ، أسسها أولوهم مربعة الشكل وما زالوا يخسون اللَّرْع ، ويحددون العرض حتى صارت مخمّسا كاد يجتمع في زاوية المخروط ، وأدير عليه فارز من الخشب يطيف ببناء لاط ، وقد أطل سامي جامورها[٣٨] فوقه ، فقبحت حتى ملحت واستحقت الشهرة والغرابة . ولعل هذه البلدة ينسب اليهم نوك (حمق) وغفلة ، علتها ـ إن صدقت الأخبار ـ سلامة وسذاجة ، فتعمر بملحهم الأسمار ، وتتجمل بنوادر حكاياتهم الأخبار . فمنها أن ملك المغرب لما عجب من هذه المئذنة استأذنوه في نقلها الى بلده على سبيل الهدية ، يجعلونها تحفة قدومه ، وطرفة وفادته !! وأطرفني الخطيب بها بأخبار من اعتقل فيها من مخلوع ملوك الأندلس وأمراء طوائفها كالمعتمد بن عباد ، وأبي محمد عبد الله بن بلقين بن باديس[٣٩] ، أمير وطننا غرناطة .

(٣٦) لعلها مشتقة من الكلمة الاسبانية لاطون Laton يعني النحاس الأصفر

(٣٧) راجع : R. Dozy : Loci de Abbadidis, Tome II,p. 222)

(٣٨) جامور وجمعها جوامير وجامورات ومعناها عامود في أعلى البناء

(٣٩) هو الملك المظفر عبد الله بن بلقين بن باديس بن حبوس بن ماكسن بن زيري بن مناد الصنهاجي ، ملك غرناطة وأحد ملوك الطوائف . لم يقتله المرابطون حينما ملكوا الأندلس كما فعلوا بمعظم ملوك الطوائف واكتفوا بنفيه الى أغمات بالمغرب ربما بسبب أصله البربري .

ووقفني على تاريخ صدر عنه أيام اعتقاله ، يشرح الحادثة على ملكه في أسلوب بليغ ختمه بمقطوعات من شعره تشهد بفضله(٤٠) . وزرت بخارجها قبر المعتمد على الله أبي القاسم محمد بن عباد ، أمير حمص(٤١) وقرطبة والجزيرة وما الى ذلك الصقع الغربي رحمه الله ، وهو بالمقبرة القبلية عن يسار الخارج من البلد ، وقد تسوقل نشزا غير سام . والى جانبه قبر الحرة حظيته ، وسكن نفسه ، اعتماد ، اشتراكا لاسمها في حروف لقبه ، المنسوبة الى رُمَيْك مولاها ، المولعة بشأنه معها أخبار القصاص وحكايات الأسمار الى أحدث من ولدها . فترحمنا عليه وأنشدته :

قد زرت قبرك عن طوع بأغمات
رأيت ذلك من أولى المهمات
لم لا أزورك يا أندى الملوك يدا
ويا سراج الليالي المدلهمات
كرمت حيا وميتا واشتهرت علا
فأنت سلطان الأحياء والأموات

بعد ذلك يعود ابن الخطيب الى مدينة سلا على ساحل المحيط الأطلسي بأقصى المغرب ، مارا في طريقه بمدن مختلفة مثل مراكش وآسفي ودكالة وأزمور . فأخذ يصف هذه المدن وما فيها من مساجد ومدارس ومكتبات وجبانات ، كما أشار الى من اتصل به من علمائها وشيوخها . وأخيرا ينتهي به المطاف الى مدينة سلا Sale حيث استقر في ضاحيتها المعروفة باسم شالة Chella حيث الجبانة الملكية لبني مرين . يقول المقري : « وفي شالة سلا رابط ابن الخطيب بجوار أضرحة بني مرين سائلا لهم من المولى عز وجل الرحمة والغفران » .

ولا شك أن هذا العمل عاد عليه بالخير الجزيل ، اذ أن السلطان أبا سالم المريني أمر بأن يصرف لابن الخطيب من مجبى مدينة سلا مرتب شهري له ولولده مبلغ خمسمائة دينار ، وأن يعفى من كل مغرم أو ضريبة ، وأن يرفع الاعتراض فيما يجلب له من الأدم والأقوات على اختلافها من حيوان وسواه ، وفيما يستفيده خدامه من عنب وقطن وفاكهة وخضر . . . الخ .

وهكذا تنتهي رحلة ابن الخطيب ، ونلاحظ أن أسلوبه الكتابي فيها ، وفي كتاب نفاضة الجراب بصفة عامة يختلف من أسلوب رحلاته الأخرى ، بمعنى أنه لم يتخذ طابع فن المقامات المعروف بالسجع والتقفية ، بل كان كلاما مرسلا في غالب الأحيان . غير أن أسلوب ابن الخطيب سواء في هذا أو ذاك ، تراه بصفة عامة بادي التكلف مليئا بالصنعة اللفظية والمحسنات البديعة التي كانت سائدة في العالم الاسلامي في ذلك الوقت .

بعد وصف هذه الرحلة ينتقل ابن الخطيب الى فصل آخر من كتابه بعنوان : « فصل في ادالة الدولة بالأندلس ثانية » . وهو في هذا الفصل يصف تلك الفترة المضطربة التي مرت بها مملكة غرناطة فيما بين سنتي (٧٦٠ ـ ٧٦٣ هـ/ ١٣٥٩ ـ ١٣٦٢ م) . وحسبنا أن نشير الى أن هذه الفترة القصيرة التي لم تتجاوز ثلاث سنوات ، عانت فيها هذه المملكة الصغيرة ثلاثة انقلابات سياسية متتابعة ذهب ضحيتها عدد من الملوك والقادة والأمراء .

(٤٠) نشره المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال في مجموعة مفاخر البربر تحت عنوان « مذكرات الأمير عبد الله آخر ملوك بني زيري في غرناطة » .

(٤١) المقصود بحمص مدينة اشبيلية وقد جرت العادة في الأندلس أن يشبهوا بعض مدنهم بأسماء المدن المشرقية ، فسموا غرناطة دمشق ومالقة الأردن ومرسية مصر وهكذا .

حدث الانقلاب الأول في ٢٨ رمضان سنة ٧٦٠ هـ (٢١ أغسطس ١٣٥٩ م) وانتهى بخلع سلطان غرناطة محمد الخامس الغني بالله ونفيه الى المغرب وتولية أخيه أبي الوليد اسماعيل الثاني مكانه .

والانقلاب الثاني حدث في ٨ شعبان سنة ٧٦١ هـ (٢٤ يونيو سنة ١٣٦٠ م) وانتهى بقتل السلطان أبي الوليد اسماعيل الثاني ، واعتلاء قاتله عرش غرناطة . والقاتل أحد أبناء عمومته وزوج شقيقته ويدعى الرئيس أبا عبد الله محمد السادس الغالب بالله ، وتسميه المصادر الأسبانية بأبي سعيد البرميخو Bermejo ، وهذه الكلمة الأخيرة معناها بالأسبانية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ اللون البرتقالي الضارب الى الحمرة نسبة الى لون شعره ولحيته .

أما الانقلاب الثالث ، فقد حدث في ٢٠ جمادى الأخيرة سنة ٧٦٣ هـ (١٦ مارس سنة ١٣٦٢ م) وانتهى بعودة السلطان المخلوع محمد الخامس الغني بالله الى عرشه بعد قتل السلطان البرميخو المغتصب على يد ملك قشتالة بدرو الأول الملقب بالقاسي .

والسبب المباشر لهذه الانقلابات يرجع في الواقع الى الحزازات الشخصية بين أفراد الأسرة المالكة نفسها . فالمعروف أن سلطان غرناطة أبا الحجاج يوسف الأول ، قد تزوج امرأتين من جواريه وهما بثينة ومريم ، فأنجب من الأولى محمد وعائشة ، ومن الثانية اسماعيل وقيسا وعدة بنات تزوج احداهن أمير من أفراد الأسرة وهو الرئيس أبو سعيد البرميخو السالف الذكر . وقد علق ابن الخطيب على ذلك الزواج بقوله « وعقد له أبو الحجاج على بنته لوقوع القحط في رجال بيتهم ! » وكان اسماعيل أصغر من أخيه محمد بنحو تسعة أشهر ، غير أن أمه مريم حاولت أن تستغل حب السلطان لها في أن تقيم ولدها اسماعيل وليا للعهد بدلا من أخيه الأكبر محمد ، ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل وآل العرش

بعد موت أبي الحجاج يوسف الى مستحقه الشرعي محمد وهو السلطان محمد الخامس الغني بالله .

ولقد حاول هذا السلطان الجديد أن يرضي أخوته وزوجة أبيه مريم بشتى الوسائل ، غير أن طموح هذه المرأة والأموال التي تركها لها زوجها السلطان الراحل ، دفعاها الى التآمر سرا مع زوج ابنتها البرميخو للتخلص من السلطان محمد وتولية ابنها اسماعيل مكانه . وكان اسماعيل بدوره يضمر لأخيه محمد عداوة وحقدا بسبب زواجه ابنة عم لهما كان اسماعيل يحبها ويريدها لنفسه .

وأخيرا نجح المتآمرون في الوثوب ليلا على قصر الحمراء واقامة اسماعيل سلطانا على غرناطة . غير أنهم لم ينجحوا في قتل السلطان محمد الخامس لأنه كان مقيما وقتئذ في جنة العريف وهي الحديقة المجاورة للقصر الملكي ويسميها الاسبان Generalife . فحينما سمع بمؤامرة المتآمرين ، ركب جواده وفر الى مدينة وادي آش Guadix شمال غرناطة ، وتحصن بها ، ثم رحل بعد ذلك الى مدينة فاس حيث أقام في كنف سلطان المغرب أبي سالم ابراهيم المريني .

وأول عمل قام به سلطان غرناطة الجديد اسماعيل الثاني ، هو القبض على أنصار أخيه ومصادرة أموالهم وممتلكاتهم ، كما استحل لنفسه الزواج من امرأة أخيه التي كان يحبها بعد أن أوعز الى بعض الفقهاء تلفيق الفتاوى التي تقضي بصحة طلاقها من زوجها السابق . واستمر حكم هذا السلطان ما يقرب من عام واحد ، وكان عمره وقتئذ قد أناف على العشرين عاما ، ثم لم يلبث ابن عمه وزوج شقيقته أبو سعيد البرميخو أن طمع في ملكه ، فقتله قبل أن يزف الى عروسه ، كما قتل شقيقه الأصغر قيسا ، وعربيه عيانا ، واستأثر بعرش غرناطة لنفسه .

وابن الخطيب في هذا الكتاب ، يعطينا لأول مرة ، معلومات جديدة مفصلة عن هذا الانقلاب الثاني الذي

انتهى بقتل اسماعيل وتولية البرميخو ، وذلك لأنه ـ أي ابن الخطيب ـ كان معاصرا ومشاركا لأحداث هذه الانقلابات ، اذ اضطهده السلطان اسماعيل وسجنه وصادر أمواله لأنه كان من وزراء أخيه السلطان المخلوع محمد الخامس ، ثم شفع فيه سلطان المغرب أبو سالم المريني ، فأطلق سراحه وسمح له بالعبور الى المغرب .

ومن هنا نرى أن كلام ابن الخطيب عن أحداث هذه الفترة وشخصياتها له قيمته التاريخية بحكم كونه شاهد عيان لها ، وان كنا في نفس الوقت نلاحظ في أسلوبه تحاملا مقصودا على رجال ذلك العهد ، وهذا أمر طبيعي من رجل موتور مثهم .

يبدأ ابن الخطيب كلامه في هذا الفصل عن ضعف السلطان اسماعيل وخنوثه ، وأنه كان يسدل شعره في ضفيرة على ظهره : « مضفور الوفرة بخيوط الابريسم الى عصعصه ، قد فضلت من لحية ضفيرة ذات عقد عوجة ، شديد الخنة والتنزل » ، ثم يصف سيرة أمه مريم : « العشية الناشئة في النبت السوء ، والأرومة الخبيثة على أسلاب النكريين ، ثم يشير الى تنكر هذا السلطان اسماعيل لقريبه أبي سعيد البرميخو ، وكيف قتله البرميخو وأخذ البيعة لنفسه : « فتزل وتقبض عليه ، فأوسعه ما شاء من تقريع وخزي ومؤلم عتب ، ثم أمر بثقافه بالطبق[٤٢] ، وأوعز الى تاليه بالاجهاز عليه ، فتعاورت النصال منه مطية امرىء القيس ، وحز رأسه معززا برأس صنوه (أخيه) قيس ، وألحق بهما عباد وابنه ، ومارداه من أخابث الخراب ، فلم تبك عليهم سماء ولا أرض ، ولا حق فيهم غير هذا » .

يتكلم ابن الخطيب بعد ذلك عن كبار الشخصيات الذين رفضوا التعاون مع السلطان المغتصب وفضلوا

القرار الى المغرب أو الى الممالك المسيحية المجاورة . ومن هؤلاء اللاجئين السياسيين الأمير أبو الوليد اسماعيل بن نصر ، عم السلطان محمد الخامس وصهره . وقد سبقت الاشارة الى أن اسماعيل حينما اغتصب العرش من أخيه ، عمد الى اصدار الفتاوى التي تبيح له الزواج من امرأة أخيه ، كما حاول أن يسترضي والدها فنقله في احتفال كبير الى أحد القصور المصادرة من ممتلكات ابن الخطيب . على أن السلطان اسماعيل لم تتم له السعادة المنشودة اذ لقي مصرعه قبل أن يزف الى عروسه ، ولم يجد عمه وسيلة بعد ذلك سوى القرار الى المغرب خوفا على حياته .

ومن الفارين من غرناطة في ذلك العهد أيضا الأمير المغربي يحيى بن عمر بن رحو بن عبد الحق ، شيخ الغزاة المغاربة بغرناطة ، وهذه الوظيفة كان لها مكانة مرموقة في مملكة غرناطة ، ولا يشغلها الا أمراء الأسرة المالكة من بني مرين أو بني عبد الحق ملوك فاس لأنهم « يحسوب زناتة » والشياخة أو القيادة العامة لهذه القوة المغربية ، كان مقرها العاصمة غرناطة ، ويتفرع منها قيادات فرعية في مالقة ورندة ووادي آش . ومن المعروف أن فرق الغزاة هذه كانت من الفرسان المغاربة المتطوعين في الجيش الغرناطي . وقد اشتهرت بنظام وتكتيك حربي خاص عرف باسم قبيلتهم زناتة التي ينتمي اليها بنو مرين . وقد انتشر هذا الفن الحربي الزناتي المغربي في اسبانيا بين المسلمين والمسيحيين على السواء ، ومثال ذلك قول ابن الخطيب في مدح أحد أمراء غرناطة : « وكان زناتي الشكل والركض والآلة » كذلك يشير المؤرخ الأسباني المعاصر أيالا Ayala الى أن ملوك قشتالة اتخذوا الى جانب فرقهم الثقيلة المدرعة بالحديد ، فرقا خاصة من الفرسان يحاربون على طريقة

(٤٢) الطبق أو المطبق : السجن تحت الأرض .

فرسان زناتة الخفيفة الحركة ، ذات الدروع الجلدية والركاب المرتفع وطريقة الكر والفر في القتال ، وأطلقوا عليهم اسم Ginetes . ويلاحظ أن هذا الاسم مشتق من لفظ Zenetes أي الزناتيين ، ولا يزال لفظ Ginete مستعملا الى اليوم في اللغة الأسبانية بمعنى فارس[٤٣] .

وكان الأمير يحيى بن رحو بن عبد الحق السالف الذكر شيخا للغزاة في غرناطة أيام السلطان محمد الخامس ، وقد وصفه ابن الخطيب بأنه كان رجلا واسع الثراء ، وحجة في الأنساب البربرية ، واللغة الزناتية ، وهي احدى لهجات البربر في المغرب الى جانب الشلحة وتمازرت . فلما احتل اسماعيل عرش غرناطة ، عزل هذا الأمير يحيى من منصبه لأنه كان من أنصار أخيه المخلوع ، وولي مكانه أميرا مرينيا آخر . وشعر يحيى بالخطر يهدد حياته ، فعمد الى الهرب من غرناطة ومعه أتباعه البالغ عددهم أكثر من مائتي فارس . وعلم سلطان غرناطة بهروبه ، فأرسل في أثره فرقة من جيشه استطاعت أن تلحق به بنواحي البيرة ، وهناك دارت بين الفريقين معركة عنيفة أصيب خلالها الأمير يحيى بجراح بليغة وقتل عدد من أتباعه ، ولكنه تمكن من الافلات الى داخل حدود مملكة قشتالة عند قلعة يحصب أو قلعة بني سعيد Alcala la Real . وحينما علم ملك قشتالة بدرو القاسي بقدومه ، رحب بمقدمه وأنزله ضيفا عليه بمدينة قرطبة نظرا للصداقة التي تربط هذا الملك بالسلطان المخلوع محمد الخامس . وأقام يحيى في هذه المدينة (قرطبة) الجميلة الذكريات ، الى أن التأمت جراحه . وفي سنة ٧٦٢ هـ (١٣٦١ م) رحل الى البلاط المريني بفاس كمستشار للسلطان أبي سالم .

كذلك يشير ابن الخطيب الى فرار زعيم غرناطي يدعى ابراهيم السراج الى بلاط ملك قشتالة . ولا نعرف عن هذا الزعيم شيئا ، ولكن يحتمل أن يكون من أسرة بني السراج Abencerrajes المعروفة بالأندلس . وبنو السراج ينتسبون في الأصل الى قبيلة قضاعة اليمنية ، وقد عهد اليهم الأمويون بحراسة سواحل اقليم بجانة Pechina في شرق الأندلس . ولهذا سمي هذا الاقليم بـأرض اليمن أي الأرض الممنوحة أو المقطعة الى اليمنيين . وقد ظهر اسم بني السراج بوضوح في القرن التاسع الهجري (١٥ م) حينما لعبت المنافسة بينهم وبين أسرة الثغريين Zegries دورا خطيرا في سياسة غرناطة الداخلية .

ولم تقتصر الهجرة على القادة والأمراء فحسب ، بل شملت أيضا عددا من العلماء والكتاب الغرناطيين ، ونخص بالذكر منهم ابن الخطيب نفسه ، وكذلك شاعر الحمراء عبد الله بن زمرك الذي نشر ديوان شعره بأحرف من ذهب على جدران قصر الحمراء ، فهو أغلى ديوان شعر منشور الى الآن . كذلك تذكر القاضي الفقيه أبا الحسن علي النباهي المالقي صاحب كتاب تاريخ قضاة الأندلس[٤٤] ، وكتاب نزهة البصائر والأبصار[٤٥] ، والشريف الأديب ابن راجح ، والطبيب اليهودي الغرناطي ابراهيم بن زرزر الذي يقول عنه ابن خلدون بأنه كان ماهرا في العلوم الفلكية ، وأنه تنبأ بقائد المغول تيمورلنك قبل ظهوره بنحو عشرين سنة[٤٦] . وكل

---

(٤٣) انظر Lopez de Ayala : Cronicas de los Reyes de Castilla.1, pp.327-338.

(٤٤) يسمى كذلك « المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا » ، نشره ليفي بروفنسال .

(٤٥) مخطوط بالاسكوريال رقم ١٦٥٣ ، نشر منه مولر القسم الخاص بتاريخ ملوك بني نصر في كتابه المعروف باسم نخب من تاريخ المغرب العربي .

(٤٦) ابن خلدون : التعريف ص ٣٧٦

هؤلاء العلماء لجأوا الى بلاط أبي سالم المريني بفاس ماعدا ابن زرزر الذي خدم في بلاط ملك قشتالة بدرو الأول باشبيلية .

وأخيرا يتكلم ابن الخطيب عن السلطان أبي سعيد البرميخو ، الرأس المدبرة لهذه الانقلابات فيتهمه بالضغط على رعاياه عن طريق زيادة الضرائب ، وانزال جنوده في دورهم ، كما يتهمه في سلوكه الشخصي بالخروج عن حرمة السلطنة وهيبتها كسيرة عاري الرأس ، مشمرا عن ساعديه ، مخاطبا العامة في الطريق بصورة تثير الاشمئزاز ، وهذا يذكرنا بتلك العبارة المختصرة التي قالها نفس المؤلف في كتابه الاحاطة يصف بها هذا السلطان بقوله : « وكان حرفوشا[47] على عرف المشارقة ! » ثم يتناول ابن الخطيب ناحية اجتماعية هامة وهي أن هذا السلطان البرميخو كان يتعاطى الحشيش الذي انتشر في أيامه حتى شمل الخاصة والعامة . وحسبنا أن نقرأ ما كتبه ابن الخطيب في وصف ذلك في ص ١٨٣ من كتابه نفاضة الجراب حيث يقول : « وبلغت الاندلس لهذا العهد من خمول الأمر واختلال السيرة وتشليب الحامية التي لا فوقها . فحضر مدعي وليمة الدائل بها لأول ولايته ، رجل الدبا[48] ، فالتهم الخلا والكلا ، وأعدم باعدام الغلة أسباب الرخا . وفتح أبواب البلا . وسمح ببعض المكوس ، فأعطى قليلا ثم أكدى ، ولم تمر أيام الا وقد عاد في قيئه ، وأضاق الرعايا بشؤمه ، وكلفهم ارتباط الافراس بعد اهرامهم أرزاق جنده ، وانزال دورهم بغرباء ديوانه ، وانحط في مهاوي الشمات برتبة الأمر ، وانقص من منصب الملك ، فقعد للعرض وقد حشر الناس ضحى في موقف أجلس معه بسريره بعض السوق ، عاري الرأس ، مثله من مثل الخلق ، غير مقصر في مخاطبة من مر به عن غاية الافحاش والتبجح بمعرفة المثات . فلقد حدث صاحب شرطته ، وهو لا بأس به قال : « أطريته باجتناب الناس الخمر في أيامه » ، ونحت استداده ، وطهارة بلده من قاذوراتها ، فقال لي في الملأ المشهود : « والحشيش كيف حالها » ؟ قلت « ما عثرت على شيء منه » فقال : هيهات ، انزل الى بيت فلان وفلان وعد كثيرا من الساسة والأوغاد والصقاعين[49] ، ورسم مكانهم ، وينسبهم نسبة الأصمعي أفخاذ العرب وبطونها ، ويصف الناصح والغاش منهم بصفة ، وربما دعا بعض مشيختهم بالعمومة . قال : وانصرفت الى ما ذكر ، فوالله ما أخطأت شيئا مما رسمه ، ولا فقدت شيئا مما ذكره لمشيانه بيوتهم ، وانخراطه في جملة متابيهم . يقول « فهو والله أستاذي في الشرطة ! » .

وتجدر الاشارة هنا الى أن هذه الملاحظة التي أبداها ابن الخطيب عن انتشار الحشيش في غرناطة على أيامه في القرن الثامن الهجري ، قد أيدتها المساجلات الشعرية التي دارت بين شعراء غرناطة في ذلك العهد حول تفضيل الحشيش على الخمر ، ومثال ذلك الشاعر الغرناطي محمد الحجر الرعيني المعروف بابن خميس (ت ٧٠٨ هـ) في قوله[50] .

دع الخمر واشرب من مدامة حيدر[51]
معنقة خضراء لون الزبرجد

---

(٤٧) حرفوش والجمع حرافيش كانت تطلق في مصر ولا سيما في عصر المماليك على الرعاع وزعر العامة الذين يعيشون على السلب والنهب .
(٤٨) الدبا : صغار الجراد أو النمل .
(٤٩) الصقاعين جمع مصقاع وهو المهرج الذي يصفع كثيرا .
(٥٠) بعض المصادر المشرقية تنسب هذه الأبيات الى الشاعر محمد بن علي بن الأعمى الدمشقي .
راجع : (ابن القاضي : درة الحجال في غرة أسماء الرجال جـ ١ ص ١٦٣ ـ ١٦٤)
(٥١) الشيخ حيدر متصوف مشرقي يقال انه هو الذي اكتشف هذا النبات المعروف بحشيشة الفقراء

هي البكر لم تنكح بماء سحابة
ولا عصرت بالرجل يوما ولا اليد
ولا حث القسيس يوما بكأسها
ولا قربوا من دنّها نقس ملحد
ولا قول في تحريمها عند مالك
ولا حد عند الشافعي وأحمد
ولا أثبت النعمان تنجيس عينها
فخذها بحد مشرقي مهند
وفيها معان ليس للخمر مثلها
فلا تستمع فيها كلام مفند

ولا شك أن الحشيش بدأ انتشاره في المشرق ثم انتقل بعد ذلك الى المغرب في القرن الثامن الهجري . ويبدو أن المغرب الاسلامي كان في مأمن من تلك الآفة حتى القرن السابع الهجري ، والدليل على ذلك تلك الملاحظة التي أبداها الرحالة الغرناطي ابن سعيد المغربي حينما زار مصر في ذلك الوقت ، اذ عاب على المصريين أكلهم للحشيشة ، مبينا أن أمثال هذه العادات القبيحة لا توجد في بلاده[٥٣] .

أما عن سياسة البرميخو الخارجية ، فقد عرضها ابن الخطيب عرضا تاريخيا واضحا لا نجده في المصادر التاريخية الأخرى المعاصرة . فهو يشير الى تحالف البرميخو مع ملك أراجون بدرو الرابع ضد ملك قشتالة بدرو الأول (القاسي) ، كما يشير الى محاولة البرميخو حمل سلطان المغرب أبي سالم المريني على حجز السلطان محمد الخامس عنده في فاس ، ومنعه من العبور الى الأندلس ، على أن يتبع هو الآخر سياسة مماثلة بالنسبة الى أمراء بني مرين المقيمين عنده في غرناطة والطامعين في عرش المغرب . وقد أثارت هذه السياسة غضب ملك قشتالة ، فعقد صلحا مع ملك أراجون كي يتفرغ لمحاربة البرميخو ثم ألح على سلطان المغرب في تسليمه محمد الخامس كي يتولى شد أزره في استعادة عرشه ، وأرسل أساطيله وكبار قواده الى الثغور المغربية للقيام بهذه المهمة . واضطر سلطان المغرب أبو سالم المريني ، أمام تهديدات ملك قشتالة ، أن يضرب بوعود البرميخو عرض الحائط ، وأن يعمل بدوره على مساعدة محمد الخامس في الرجوع الى عرشه ، فأمده بالأموال والرجال والأساطيل وودعه في فاس في حفل كبير . وعندما بلغ محمد الخامس ميناء سبتة ، وجد أساطيل المغرب وقشتالة متجمعة في مضيق جبل طارق ، كل فريق يريد أن يأخذه في أسطوله كي ينسب هذا الفضل لسلطانه . ويفهم من النص أنه قد حدث نزاع بين رجال الأسطولين ، المغربي والقشتالي حول هذا الغرض ، وأن السلطان محمد الخامس فضل العبور في الأسطول المغربي ، بعد أن أرضى رجال الأسطول القشتالي بالأموال والهدايا كما ترك لهم بعض أقاربه ليركبوا معهم . ثم استقر السلطان المخلوع أول الأمر في جبل طارق الذي كان خاضعا لنفوذ بني مرين . ومن هناك ترددت الرسل بينه وبين صديقه ملك قشتالة الذي كان مقيما في مدينة اشبيلية ، لتحديد موعد للقائه . وبعد أن تم الاتفاق على ذلك اتجه السلطان محمد الخامس في جملة من مماليكه وأقربائه الى مدينة اشبيلية حيث استقبله الملك بدرو القاسي استقبالا حافلا ووعده بالتأييد والمساعدة بدون قيد أو شرط ، كما أقرضه ثلاثين ألف دينار من الذهب العين لنفقته . وانصرف السلطان من عنده منشرح الصدر مجبور الخاطر ، واتجه الى مدينة رُنْدَه Ronda التي اتخذها قاعدة لجيوشه وحكومته المؤقتة . وكانت رنده هي الأخرى من القواعد الأندلسية التابعة لدولة بني مرين في المغرب . وتتمتع بموقع استراتيجي

(٥٣) راجع (المقري : نفح الطيب جـ ٣ ص ١١١)

مرتفع وخطير عند حدود غرناطة الغربية . ومن هذه المدينة الحصينة أخذ السلطان محمد الخامس يكاتب زعماء مملكة غرناطة ويحرضهم على تأييده في حركته المستقبلة ضد سلطانهم المغتصب أبي سعيد البرميخو .

ورأى البرميخو لدرء هذا الخطر أن يستنجد بحليفه ملك أراجون بدرو الرابع العدو اللدود لملك قشتالة ، كما صمم كذلك على ارسال بعض المرشحين لعرش المغرب من أمراء بني مرين المقيمين عنده لاشعال نار الحرب الاهلية ضد السلطان أبي سالم . وقد نجحت هذه السياسة في بث سمومها في فاس ، واثارة مخاوف السلطان أبي سالم من جميع المنافسين له في الملك من أفراد أسرته من بني عبد الحق ، فعمد الى ابادتهم جميعا ، فقتل الأطفال غرقا في البحر ، وقتل الشيوخ ذبحا ، وحاول القيام بنفس هذا العمل مع أقربائه المقيمين في مملكة غرناطة . وقد أعطانا ابن الخطيب في هذا الكتاب (نفاضة الجراب ص ٢٦٧) وصفا مثيرا فريدا لهذا العمل الوحشي نقتبس منه هذه الفقرة التالية :

« وصرف السلطان أبو سالم وَكْدَه(٥٣) الى اجتثاث شجرة أبيه ، وأن لا يدع من يصلح للملك ولا من يترشح للأمر ، فالتقط من الصبية بين مراهق ومحتلم ومستجمع(٥٤) ، طائفة تناهز العشرين غلمانا روقة(٥٥) من اخوانه وأبناء اخوانه ، فأركبوا البحر الى رنده ، ومنهم ابن أخيه المسمى بالسعيد(٥٦) ، المصير اليه الأمر بعد أبيه ، وأفلت منهم ولدان لحقا بغرناطة فاستقرا بدار آمنة . ثم تعقب النظر فيهم فأركبهم جفنا غزويا ، موريا بتغريبهم الى المشرق ، مبعدا اياهم عن حدود أرضه . ثم طيّر الى قائد الأسطول وهو أبو القاسم بن أبي بكر بن ينج الساهِر(٥٧) بضاعة الخزي بعدهم ، ثبتا بخطه يأمره بتغريقهم منصرفه عن مليلة(٥٨) . فأخرجوا ليلا من جوف السفينة من بين أمهاتهم الثكالى بعد أن جللتهم الذلة ومسهم الضر ، وعاث في شعورهم الحيوان(٥٩) لطول مقامهم في البحر شهورا عدة فأغرقوا : يركب الصبي منهم زبني(٦٠) من تلك الزبانية ليخرجه الى البر ، فاذا خاض به الغمر وقارب الضحضاح قلبه وأمسك أصحابه بيديه ورجليه وغمسوا رأسه في الماء حتى تفيض نفسه ، الى أن كمل منهم تسعة عشر بدور ملك وشموس امارة ، خذوا بالنعيم ، ومهدت لهم الأرائك ، لم تعلق بهم شبهة توجب اباحة قطرة من دمائهم . حدثني متولي هذا المكروه بهم بهول مصرعهم فقال : لقد علت منهم ليلتئذ الجثث حتى صارت هضبة ، وحفر لهم أخدود هيل عليهم ترابه ، كتب الله شهادتهم وجعل أصاغرهم فرطا(٦١) لآبائهم ، وعنده جزاء الظالمين وهو أسرع الحاسبين سبحانه . ونفذ السلطان أمره بعد ذلك بالاجهاز على طائفة من

(٥٣) الوكد : القصد أو المراد
(٥٤) مستجمع أي مكتمل
(٥٥) روقة أي حسان
(٥٦) هو السعيد أبو بكر بن أبي عنان الذي حكم قبله .
(٥٧) الساهِر أي الشدري
(٥٨) مليلة على وزن سفينة وتسمى كذلك مليلية Melilla إحدى المدن المغربية المطلة على البحر المتوسط في شمال شرق المملكة المغربية . احتلها الأسبان سنة ٩٠٢ هـ (١٤٩٦ م) وما زالت خاضعة لنفوذهم .
(٥٩) أي عاث القمل في شعورهم
(٦٠) الزبني الشديد القوي ويأتي بمعنى الحارس أو الشرطي والجمع زبانية
(٦١) الفرط : ما تقدم من الأجر . وفي الدعاء للطفل الميت يقولون : اللهم اجعله لنا فرطا أي أجرا يتقدمنا .

الأغفال(٦٢) من الرجال بين مشيخة وسواهم المنتسبين الى يعقوب بن عبد الحق ، نسبة دلت عليهم الردى وقادت الى غلاصمهم(٦٣) المدى ، أبيدوا ذبحا ، ثم ألحق بالجملة بعد مدة ابن أخته الغالبة على أمره ، فتجنى عليه ما أوجب أن أثكلها به . ورأى السلطان أن قد خلا له الجو ، الا أن همه بمن تحصل بالأندلس من بني عمه وبني إخوته نغّصه المنحة وكدّر الشرب . وقتل الى المتغلب على الأندلس في الغارب والذروة ، واستفزه عنهم بكل جهد وحيلة ، فلم يجد فيه من مغمز ولا عليه من مُعَوّل ، وستر الله عنه أخاه المبايع له من بعدهم(٦٤) .

ينتقل ابن الخطيب بعد ذلك الى المرحلة الأخيرة من عصر السلطان أبي سالم المريني ، وهي التي يصف فيها نهايته ومصرعه في أواخر سنة ٧٦٢ هـ . فيتكلم عن المغارم التي فرضها هذا السلطان على القبائل والرعايا حتى عجزوا عن فلاحة الأرض ، فذهب أملهم فيه ، وأخذوا يتربصون به الدوائر . كل هذا والسلطان مشغول عن ذلك بدراسة العلوم الفلكية ، والعمل بآلة الأسطرلاب مع طبيب قصره المختص في ذلك أبي الحسن المراكشي القسنطيني . ومن سخرية القدر أن هذا السلطان في آخر حياته قد توجس خيفة من قاطع نحس في برج طالعه ، فتحول من دار سكناه بفاس الجديد (عاصمة بني مرين) الى قصبة فاس القديم أو فاس البالي (عاصمة الادارسة القديمة) تفاديا لهذا النحس الذي يهدد حياته . وأخذ يتوعد المرجفين بالأخبار السيئة بالعقاب الرادع بمجرد مرور الوقت المحدد لهذا القاطع الفلكي . ويبدو أن هذه الأخبار قد انتقلت الى خواصه وكتّابه فأشاعوها بدورهم بين الناس ، فكان ذلك من أقوى الأسباب فيما نزل به . ذلك أن السلطان أبا سالم لما عزم على الانتقال من دار ملكه فاس الجديد ، استخلف عليها وزيره وزوج أخته عمر بن عبد الله بن علي بن سعيد الياباني (نسبة الى بني يابان من بطون زناتة) . غير أن هذا الوزير لم يلبث أن خان هذه الثقة التي وضعها فيه سلطانه ، فانتهز هذه الفرصة وأعلن الثورة عليه ، وتحالف على خلعه مع قائد الفرقة العسكرية الأسبانية التي في خدمة ملوك بني مرين واسمه غرسية بن أنطول الرومي من أهل قطالونيا (في شمال شرق اسبانيا) . ولم يكن يوجد بفاس من أمراء بني عبد الحق سوى أمير واحد نجا من مذبحة السلطان أبي سالم لأفراد أسرته وهو أخوه أبو عمر تاشفين الملقب بالموسوس . وذلك لأنه كان مصابا بلوثة في عقله أنقذته من براثن أخيه فلم يقتله مع من قتلهم اعتقادا منه بأنه غير كفء للملك .

فلجأ الوزير عمر بن عبد الله الى هذا الأمير وبايعه بالسلطنة في ذي القعدة سنة ٧٦٢ هـ ، وأجبر قائد الحامية بالمدينة عيسى الزرقاء على مبايعته ، ثم أعلن خلع السلطان أبي سالم واستولى على خزائن بيت المال ، ووزع الأموال على الجنود من غير حساب .

ويبدو أنه نتيجة لكثرة المشاعل وكثرة تحركات الجنود في أثناء الليل ، أن عدت النار على بعض المخازن الملكية ، فأتت على ما فيها من أسلحة وآلات وكنوز وذخائر وصفها ابن الخطيب بقوله في ص ٢٧٣ :

« الا أن النار لكثرة المشاعل ، واقتحام الخزائن ، عدت على هذه المدينة فاصطلمت القصر المعروف بأبي فهر ، مطرح الأموال المجموعة ، المشتملة دوره وزواياه

---

(٦٢) الأغفال جمع غفل وهو الرجل الذي لا يخشى شره أو يرجى خيره .

(٦٣) الغلاصم جمع غلصمة وهي اللحم بين الرأس والعنق

(٦٤) يقصد أبا عمر تاشفين بن أبي الحسن المريني الملقب بالموسوس لأنه كان ناقص العقل مختل الرأي . وقد أنقذته هذه اللوثة من المذبحة لعدم صلاحيته للملك . وإن كان ابن الخطيب يشير بعد ذلك إلى أن هذا الأمير ربما تظاهر واستتر بذلك ليسلم من المهالك .

على الكثير من صدد الفلك وآلات الحركات وأجرام النشآت وتمييز السلع من الفلك والنيلج والعاج والآبنوس والصندل وشبهه . ثم تعدت الى دار الصنعة وبه مالا يأخذه الوصف من السروج والمهندات والسلاح ونقر الذهب والفضة الى المواعين والموازين وآلات الخيل ، ثم اتصلت بدار الديباج فانتهبت من الحرير والأثواب وآلات النسج وأنواع الرسوم وقطار الصبغ وغزل الذهب مالا يأخذه الوصف . وكان اصطلام هذا الدور مما نغص المسرة وحط التدبير . . . » ثم ان أخبار الانقلاب لم تلبث أن بلغت السلطان لما سالم في صباح اليوم التالي وهو في المدينة القديمة، فخرج على الفور مع وزرائه وأتباعه وطاف حول أسوار عاصمته يريد اقتحامها فلم يستطع فقرر حينئذ حصارها ، فاستدعيت المضارب وقد تناصف اليوم ، وبدا في المصاف الاختلال وكان [illegible] على الثورة [illegible] اللحاق ، والسلطان رحمه الله ، قد [illegible] واستطير فرقا ، وقعد بمضرب [illegible] كأنه ، ويلاحظ الموت صلتا من خلفه وبين يديه ، ويستدعي الماء لتبريد جوانحه ، فيؤتى به في أواني تعافها البهم من مبتذلات آلات الضعفاء ، عنوانا على الخمول ودليلا على الادبار . ولم يكن الا أن انهزم النهار ، فانهزم عنه جمعه من غير قتال ولا مدافعة شأن من قبله ، وترك أوحش من وتد في قاع . وبقي العنان يخبط خبط عشواء في طاقته الخاصة به ، وكلهم يعده بالدفاع عنه الوعد الكذوب ويقسم له على الوفاء القسم الحانث ، ولم يتم ذلك . وما نزل الليل الا وقد أفردوه وخلفوه وحيدا مطرحا مكفور الصنيعة مضاع الحق ، ورجعوا أدراجهم فاستأمنوا لأنفسهم من الغد . وأخرج للبحث عن السلطان ، شعيب بن ميمون بن وادرار ، فعثر عليه من الغد في بيوت بعض البادية على أميال من المدينة، قد استبدل بثياب بالتلك أسمالا، فأركبه على الظهر واستقال قريب من البلد ، وطير مستأذنا في أمره ، فاستعجل في قتله وجلب رأسه ، فصدر ذلك على يد علج أو أعلاج من قاذورات المشركين ، طرحوه عن ظهر الدابة التي سيق عليها وقتلوه ذبحا عن جزع شديد واستعطاف وممانعة باليد عن حلقومه ، ثم حزوا رأسه عن عنق متصلا [illegible] ترقوته . وتسمه بعضهم في فضل ثوبه فأوصله الى ما بين يدي الثائر والعيون ناظرة الى خليفتها بالأمس على هذه الحال ، فلم تحرك الحمية نفسا ، ولم يقم حسن العهد رجلا ، وأمر والي البلدة بمواراته ، فأضيف رأسه الى جسده . ثم غسله بينها بطين القيموليا العلك(٦٥) . وقضى شاهده العجب من بدانته وفرط شحمه . واستدعي له من سراة الناس ووجوه الطبقات من حضر جنازته ، وقد نوه بجهازه ، وجلب مواراته . ودفن بالقبلة من المقبرة بازاء المصلى العيدي المطلة من [illegible] على باب الجيسة(٦٦) ، فانقضى أمره على هذه الوتيرة »(٦٧) . وتحدث ابن الخطيب بعد ذلك عن قائد هذه الثورة الوزير عمر بن عبد الله ، وعن الأعمال التي قام بها لتدعيم نفوذه في المغرب . وأول هذه الأعمال هي التخلص من منافسه وشريكه في

---

(٦٥) طين القيموليا العلك أي اللزج هو الطين الأندلسي . وقد أشار اليه الادريسي في كتابه نزهة المشتاق عند وصفه لأهل بلاد السوس الأقصى في جنوب المغرب ، فقال بأنهم كانوا يهتمون بحفظ شعورهم فيغسلونها في كل جمعة [illegible] في كل جمعة مرتين بزلال البيض وبالطين الأندلسي .

(٦٦) باب الجيسة بناه الموحدون في فاس سنة ١٢٠٤ م ثم جدد بناءه السلطان أبو يوسف بن عبد الحق المريني ، ويوجد بخارجه مقابر مرين .

(٦٧) راجع النص في (ابن الخطيب : نفاضة الجراب ص ٢٧٤ - ٢٧٦) .

المؤامرة القائد الأسباني غرسية بن أنطول ، فاتهمه بالخيانة والتآمر سرا ضده ، ثم قتله وشتت فرسانه الأسبان . ثم أجرى الرسوم وأفاض العطاء وجدد الاقطاعات ، وتقرب الى شيوخ القبائل ، وألان لهم القول ، واعترف لهم بالفضل ، فطابت به نفوسهم ووعدوه بالمؤازرة والمدافعة . كذلك شرع الوزير المذكور في تقوية حامية مدينة فاس واتخاذ حرس خاص له ، كما اعتمد في ادارة شئون دولته على عدد كبير من أفراد قبيلته من بني يابان احدى بطون زناتة ، فقويت نفسه بقوة عصبيته ودان له السهل والجبل ، وأمنت السبل . وهذا يذكرنا بالخليفة عبد المؤمن بن علي الكومي مؤسس دولة الموحدين قبل ذلك بقرنين ، عندما استدعى قبيلته كومية الزناتية من المغرب الأوسط (الجزائر) ، كي يعتز بعصبيتها وتشد أزره في عاصمة ملكه مدينة مراكش .

وتشاء الظروف أن يلتقي هذا الوزير عمر بن عبد الله في أثناء مروره بمدينة سلا بعالمنا لسان الدين بن الخطيب في ذي الحجة سنة ٧٦٢ هـ . وهنا يصف ابن الخطيب هذا اللقاء ، وكيف أن هذا الوزير قد شمله بعطفه واستشاره في كثير من أموره كما أجابه لكل طلباته . ومن الطريف أنه كان من بين هذه الطلبات جارية من بنات الروم ممن اشتمل عليهن القصر السلطاني . وقد أورد ابن الخطيب بعض الأبيات الشعرية التي وجهها الى سلطان المغرب أبي عمر تاشفين (الموسوس) في هذا الصدد ، يقول فيها (ص ٢٨٢) :

قصدت الى المولى أبي عمر الرضا
هدت بالذي يرضى الشيخة جاريه
وطوفان همي قد طغى ليجيرني
وتركبني آلاؤه فوق جاريه
واني لراض بالذي يرتضيه لي
ولو حبدت آباؤها شنت ماريه
وان ظنوني في الامام وفضله
محققة والله لا متماريه
فيفاز بما يهواه من فضل ربه
وأم الذي يهوي له الشر هاويه

هذه الحادثة تذكرنا بصديقه ابن خلدون حينما زار غرناطة بعد ذلك بسنتين (٧٦٤ هـ) وتسرى هو الآخر هناك بجارية اسبانية تدعى هند . والعجيب في ذلك أن ابن الخطيب قد طلب مثل هذا الطلب ولما يمض شهران على وفاة زوجته وأم أولاده الصغار بمدينة سلا ، وقد سبق أن أشرنا الى الأبيات المؤثرة التي رثاها بها ونقشها على قبرها .

ولعل ابن الخطيب أراد من وراء ذلك أن يملأ بعض الفراغ الذي كان يعانيه في منفاه بعد فقد زوجته وحاجته الملحة الى امرأة تشرف على خدمته وخدمة أولاده الصغار . وفي نهاية هذا الكتاب يتحدث ابن الخطيب عن الأحداث التي مر بها سلطان غرناطة المخلوع محمد الخامس الغني بالله في أثناء محاولته استرجاع عرشه من مدينة رنده . ذلك أن سلطان غرناطة المغتصب أبا سعيد البرميخو استطاع أن يؤثر على قائد الانقلاب في المغرب الوزير عمر بن عبد الله وأن يتحالف معه . فما كان من هذا الأخير الا أن أصدر أوامره الى الجيوش والأساطيل المغربية المكلفة بمساعدة محمد الخامس ، بالعودة فورا الى قواعدها في المغرب . وهكذا وفي سرعة مذهلة ، وجد محمد الخامس نفسه وحيدا حتى من أقربائه وأصدقائه الذين حينما شاهدوا أفول نجمه ، تخلوا عنه وولوا هاربين الى غرناطة أو المغرب . واضطر الغني بالله في غمرة يأسه أن يترك مدينة رنده التابعة لبني مرين وأن يتجه الى اشبيلية كي يتدبر الأمر مع صديقه بدرو الأول ملك قشتالة . ورأى الملك بدرو أن الموقف قد تعقد بسبب موت السلطان أبي سالم حليفهما الثالث من جهة ، واقتراب فصل الشتاء من جهة أخرى ، فلم يسعه الا

الاعتذار للسلطان المخلوع عن عدم امكان مساعدته في مثل هذه الظروف العصيبة ولكنه في نفس الوقت عمل على ارضائه وتطييب خاطره ، فأنزله هو وحاشيته في ضيافته بمدينة أستجه أو استجة Ecija وهي مدينة جميلة تطل على الثغور المغربية .

غير أن الظروف سرعان ما تغير الأحوال ، اذ أن الحروب الأهلية لم تلبث أن سادت المغرب الأقصى ، اذ لم يرض الناس بسلطنة أبي عمر تاشفين الموسوس لضعف قواه العقلية ، وبدأوا يتحازون الى ابن عمه الأمير عبد الحليم الذي استطاع أن يفر من غرناطة الى المغرب رغم الحراسة المشددة التي فرضها الأسطول المغربي على مضيق جبل طارق .

عندئذ اقتنع الوزير عمر بن عبد الله بأن الموقف لن يبقى في يده طويلا طالما ظل متمسكا بهذا السلطان المعتوه . وفكر في بادىء الأمر في مبايعة الأمير عبد الحليم . ولكنه عاد وتخلى عن هذه الفكرة لسوء سيرة هذا الأمير وفساد بطانته . ثم هداه تفكيره أخيرا الى مبايعة الأمير أبي زيان محمد بن أبي عبد الرحمن بن أبي الحسن المريني وهو ابن أخ السلطان القائم (الموسوس) ، وكان مقيما في بلاط الملك القشتالي باشبيلية . ولتنفيذ غرضه بعث رسولا خاصا الى ملك قشتالة بدرو الأول لمفاوضته على ترك الأمير أبي زيان محمد ، والسماح له بالعودة الى بلاده كي يتولى عرش آبائه . والجدير بالذكر في هذا الصدد أن المؤرخ المعروف ابن خلدون كان هو الآخر معاصرا لهذه الأحداث ومشاركا فيها ، وقد أعطانا في هذه النقطة رواية هامة لم يشر اليها صديقه ابن الخطيب ، وهي أن الوزير المذكور عمر بن عبد الله ، استعان بالسلطان المخلوع محمد الخامس في تنفيذ غرضه ، اذ طلب منه أن يتوسط لدى صديقه ملك قشتالة بدرو الأول ، كي يسمح للأمير أبي زيان محمد بالعبور الى المغرب . ووافق محمد الخامس على القيام بهذه المهمة ، ولكنه اشترط في مقابل ذلك تسليمه مدينة رنده التي كانت تابعة للمغرب كما سبق أن قدمنا ، ووافق الوزير المغربي على هذا الشرط تحت تأثير صديقه ابن خلدون[٦٨] . وانتهى الأمر بأن نجحت الوساطة ، وعاد أبو زيان الى فاس حيث أقيم سلطانا على المغرب بعد خلع عمه الموسوس في صفر سنة ٧٦٣ هـ (نوفمبر ١٣٦١ م) . كذلك تسلم السلطان محمد الخامس مدينة رندة التي كانت قاعدة لعبر اليها ليسترد بعدها عرشه كملك على غرناطة بعد فرار البرميخو الى قشتالة حيث قتله الملك بدرو باشبيلية في جمادى الآخرة من نفس هذه السنة (مارس ١٣٦٢ م) .

وبعد ، فهذه جوانب من حياة المؤرخ والوزير الغرناطي لسان الدين بن الخطيب تناولت الكلام فيها عن حياته وبيئته ، ثم عن منهجه السياسي والعلمي ، وأثر كل منها في الآخر . كما أشرت الى مؤلفاته وأسلوب كتابته مستشهدا في ذلك بقراءة في بعض كتبه التاريخية .

***

(٦٨) راجع (ابن خلدون : العبر جـ ٧ ص ٣١٣ ، التعريف ص ٨٠) ، راجع كذلك (المقري : نفح الطيب جـ ٧ ص ٢٩ جـ ٨ ص ١١٩)

بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي

سليمان عبد العظيم العطار

إن كاتب المسرح ليس إلا سياسيا مبدعا ، يسيطر على ما حوله من واقع مفتت سيطرة الوعي الفني ، فيسعى لِلَمْلَمَةِ شمل الفتات المتناثر خالقا منها صورة متناسقة ذات نظام . وهذا العمل يهدف بالضرورة إلى تغيير الواقع بعرضه على جماهير الشعب من منظور يقدم أحد احتمالات مستقبل ذلك الواقع . وذلك المنظور يمثل فكر الكاتب في رؤية شمولية ذات بناء فني ، ومعنى ذلك أن الفكر يتم التعبير عنه تعبيرا جماليا يختفي فيه وجه الكاتب ، وتحل محله وجوه كثيرة هي شخوص العمل المسرحي في ترابطها عبر حدث له سياق شديد الخصوصية ، فترابط الشخوص عبر الحدث يتجز بأساليب متعددة تتراوح بين الصراع والوحدة أو المشابهة والتمايز أو البطولة الرئيسية والتبعية الهامشية . وتصيب الأطر النهائية للشخوص بعد تشكلها تدريجيا أمامنا طوال عرض العمل المسرحي في اعتماد أساسي على الحوار النامي المتدافع في خط يسعى لاسدال الستار الذي يرمز لاكتمال العمل في تشكله داخل خيال المتلقي ، واكتمال العمل يعني إنجازا لبناء شامخ لعالم كامل متكامل ذي نظام يعتمد على الحركة المسرحية . وهذا العالم يوازي الواقع ولا يساويه فهو الواقع بعد تغييره في ظل أحد احتمالات التغيير الكامنة في بطن ذلك الواقع نفسه ممثلا في صورته المنطبعة في حقل الكاتب . وثقافة الكاتب هي العنصر المحدد لدرجة الكمال والاكتمال للصورة تلك المنطبعة في عقله للواقع ، والثقافة ليست إلا نسقا من عناصر متكاملة والخيوط التي تربط عناصر نسق الثقافة هي الفكر . وتتشابه عناصر الثقافة الى حد كبير بين أفراد الامة الواحدة في العصر الواحد ، ولكن نسق ترابط العناصر هو الذي يختلف من فرد الى آخر . ومن هنا يأتي التميز والتفرد بين المبدعين .

إن ما سبق يطرح سؤالا هاما هو موضوع هذا البحث : ما هو نسق ترابط عناصر ثقافة كالديرون دي لاباركا كما يتجلى في أعماله المسرحية ؟ وذلك السؤال في حد ذاته يطرح عشرات من الأسئلة الجزئية .

وأول سؤال يطرح أمام الباحث : كيف بدأ ؟ لعلنا نكون صائبين اذا بدأنا بما تبدأ به بعض مسرحيات « بدرو كالديرون دى لاباركا » ونقصد بذلك أسماء تلك المسرحيات .

تحمل بعض مسرحيات كالديرون الأسماء الآتية :

١ ـ الحياة حلم : وهذا عنوان لمسرحية عادية ، ومسرحيتين دينيتين فهو عنوان مُلِحٌّ في أعمال كالديرون .

٢ ـ كم هي حقيقة ، الأحلام : وهو عنوان لمسرحية دينية

٣ ـ البسط والقبض ليسا أكثر من خيال : وهو عنوان لمسرحية عادية .

٤ ـ في الحياة كل شيء حق وكل شيء باطل : وهو عنوان لمسرحية عادية

٥ ـ الكنز المخبوء : وهو عنوان لمسرحية دينية

٦ ـ المسرح الكبير للعالم : وهو عنوان لمسرحية دينية

●●●

وهذه العناوين تشد انتباه من قرأ ابن عربي قمة المتصوفة المسلمين ، فابن عربي يرى أن الحياة حلم ، والحلم عند ابن عربي هو المدخل الذى يثبت به نظرية أوسع حول رؤيته للعالم . إنها نظرية الخيال ، إن الحلم هو إبراز لحقيقة الأشياء ، فكل ما يراه الحس ظاهر له باطن لاندركه إلا في الحلم وكل ما لا يدركه الحس من معقولات باطن يظهر في شكل المحسوسات أى أنه باطن لشيء ظاهر لا ندركه في علاقته بذلك الباطن المعقول ، ولذا في تجسمه في ظاهرة تنكشف العلاقة فتردد تأييدا لابن عربي ما يقوله كالديرون : كم هي حقيقة ، الأحلام . وإذا كان الأمر كذلك فالظاهر حلم دائم ومثله الباطن والانسان في عبور مستمر من ظاهر الى باطن ومن باطن الى ظاهر . وهذا يعني أن العالم خيال والحياة منام دائم كله أحلام . والخيال ظل لحقيقة الذات الالهية ، والظل مرآة تعكس صورة صاحبها أو هو صورة صاحبها . وصاحبها هو الله . من ثم فما يعترينا في الحياة من بسط أو قبض ليس الا خيالا لأن كلا منها ظاهر لباطن مضاد أى أن كلا منها حلم ، ولهذا فكل شيء حق وكل شيء باطل في حياتنا ، لأن الباطل عدم أو ظل الحق ، والحق باطن لظاهر هو الباطل أو ظاهر لباطن هو العدم ، والخيال عند ابن عربي هو خيط رفيع يصل بين النقيضين كما يفصلهما ويميز بينهما . فالله الحق كان كنزا مخبوءا وأراد أن يعرف فخلق الخلق ليعرفوه أى ليرى نفسه فيهم فصاروا مرآة له يحجم صورته الظاهرة ، فهم باطل أظهر حقا أو هم حق أخفى باطلا ، والباطل عدم لا وجود له إلا بالصورة الالهية التى يعكسها ، فما أقرب اذن أن تحمل عناوين كالديرون عناصر فلسفة ابن عربي حول العالم الذى ليس الا مسرحا كبيرا يلعب الناس في مجاله أدوارا حكمت عليهم فيها ما هم عليه من صورة باطلة يحلمون بها دون أن يعبروا منها الى صورهم الحقيقية ، فالناس تحلم ولا تعى بذلك فتدرك باطلا في حق وحقا في باطل دون أن تميز الحق من الباطل ، لأن قوة الخيال عندهم لا تعمل فلا ترى الحقيقة الوجود الخيالي للعالم ، فلا يدرك حقيقة ذلك الوجود الا قوة خاصة في الانسان هى قوة الخيال المذكورة وتلك القوة لا تعمل الا بعد رحلة الطريق الصوفي في ظل الخلوة وبقيادة شيخ . والرحلة تجربة تنتهي بالمعرفة عبر الخيال وتلك التجربة هى الحدث الأساسي لأعمال كالديرون في المرحلة الثانية الناضجة من حياته الابداعية والتى تقف على رأس أعماله فيها مسرحية « الحياة حلم » سواء في نصها العادى أو في كلا نَصَّيْها الدينيين .

وكما أن الحلم مدخل للخيال عند ابن عربي فسنتخذ هذه المسرحية كمدخل لموضوع بحثنا ولا سيما في نصها غير الديني ذلك النص الباهر العالمي الذى لا يخلو أدب من ترجمة له ، ونحمد الله أن النص تمت ترجمته الى العربية على يد الصديق صلاح فضل ، وإن كنا نطمع في مزيد من ترجمات لنفس النص لأن الترجمة لون من التفسير والعمل يحتمل كثيرا من التفسيرات . وكى نلم

بخيوط المسرحية فى سياق منطقى ـ حتى لو خالف سياق المسرحية فلنتحرك بسرعة عابرين اليوم الأول منها (المسرحية تنقسم الى ثلاثة أيام وهو ما نعنى به الآن : ثلاثة فصول) الى اليوم الثانى فى المشهد السادس حيث يدور حديث بين « استريا » و « استولفو » ابنى خالة ، وهما مرشحان على قدم المساواة لولاية عهد ملك بولونيا خالهما . ولا حل إلا تزويجهما ليتوليا العرش معا . وهما فى صراع خفى ظاهره الحب السياسى . ويتدخل فى حديثهما خالهما الملك فى مقال طويل يقذف اليهما فيه بمفاجأة توقظهما من حلمهما . إن هذه المفاجأة تتمثل فيما يكشف عنه الملك من وجود ابن له ، وأن هذا الابن هو صاحب الحق الشرعى فى ولاية عهد الملك :

فى رحم كلوريلى زوجتى
كان لى ابن
تفلت فى ميلاده معجزات السماء
فقبل أن تخرجه للنور العذب
منحته مقبرة حية فى الرحم
(لأن الميلاد والموت متشابهان)
فأمه ولمرات لا تعد ولا تحصى
بين فكر وهذيان الحلم
رأت أحشاءها يمزقها جريئا « مسخ »
فى صورة إنسان
وبين دمائها تغطية
يهبها الموت فى ميلاده
ذلك هو أفعى الدهور
وقد حل يوم ميلاده
فأنجزت النبوءات
فلا يكذب كافر قط ، وإن حدث فبعد فوات الأوان
هكذا ولد فى ظل مثل هذا الطالع
حتى أن فى دمها الأحمر
دخلت الشمس محتقة مع القمر فى تحدٍّ
ويحجز الأرض بينهما
كان صراع المصباحين السماويين

فى سبيل الضوء الكامل
حتى لا ينشطر

ويستمر الملك ـ واسمه باسيليو ـ فى مقاله ذاكرا أن الكون صفحة تكتب فيها السماء أخبار الأكوان القادمة وأنه تعلم قراءتها فيها أن المولود ـ واسمه سيجسموندو ـ سيكون :

الانسان الأكثر جرأة
الأمير الأكثر قسوة
الملك الأبعد كفرا
وعلى يديه ستتمزق مملكته :
مدرسة للخيانات
وأكاديمية للشرور

ويستمر الملك باسيليو ذاكرا أن هذا الابن ـ طبقا للنبوءات سواء فى الحلم أو فى قراءة الكون ـ سوف يجعل أباه يركع تحت قدمه حتى تصير شعرات شيبه سجادة له يطؤها . وفى ظل هذه النبوءات يعلن الملك أن الأمير وُلد ميتا عقبها حقيقة ميلاد الأمير سليما معافى . ويقرر أن يخفى الأمير عن الأنظار . وعلى سبيل الحيطة يعد حصنا بين الصخور الوعرة فى تلك الجبال التى لا يكاد النور يجد فيها طريقا ، ويضع الأمير المخوف منذ ميلاده فى ذلك الحصن ، ويجعله مكانا محرما على الناس حتى أن الموت جزاء من يصل الى منطقة الحصن . وهناك يعيش الأمير مسكينا فقيرا وأسيرا مقيدا فى اغلال غليظة ، حيث « كلوتالدو » وزير الملك باسيليو هو الوحيد الذى ينفرد بزيارته والحديث معه وتربيته وتعليمه وقد علمه بعض العلوم كما لقنه الكاثوليكية وهكذا صار يؤمن بها شاهدا .

هذا هو نواة بناء المسرحية التى تبدأ بمشهد قدوم صبى وخادمه عبر حدود بولونيا فيحملهما حظهما التعس الى حصن الأمير السجين سيجسموندو ، وذلك الصبى ليس الا فتاة اسمها روساورا ، ومن خلال حوارها مع خادمها نتعرف على الحصن وعلى الأمير بل عليهما شخصيا . ويتضح أنها ابنة كلوتالدو قد جاءت من وطن

استولفو وهو من أب غير بولوني حيث سلب استولفو هناك شرفها ووعدها بالزواج ، ثم فر الى بولونيا طمعا في العرش وسعيا للزواج السياسي من استريا من ثم فقد جاءت للانتقام لشرفها ، ويعلم كلوتالدو أنها ابنته من امرأة كان قد عاشرها وترك عندها سيفا حملته معها روساورا الى بولونيا مما أكد بنوتها له . ويوضع كلوتالدو بين نارين . فالفتاة وخادمها قد اقتربا بل دخلا حصن الأمير فحق عليهما القتل طبقا لقرار الملك ، ومن ناحية أخرى الفتاة ابنته وسلب شرفها - وهو شرفه - فهو مسئول عن قتل من سلب شرفها وهو استولفو ولي العهد المنتظر وقتله خيانة لمليك كلوتالدو . فيقرر أن يعالج الأمرين واحدا وراء الآخر حيث يبدأ بطلب عفو الملك عن ابنته ، ولكن تنحل هذه المشكلة تلقائيا حيث يعوده يعرف أن الملك كشف عن السر (كما رأينا في حديثه في المشهد السادس من اليوم الثاني) فانتفت عقوبة الموت عمن يقترب من الحصن .

وباعلان الملك عن وجود الأمير يأمر باحضاره الى قصره مخدرا ليجلسه على العرش مكانه بعد أن يأمر الجميع بطاعته فيقتل جنديا ويحاول انتهاك شرف « روساورا » التي عملت وصيفة للأميرة « استريا » بل يحاول قتل كلوتالدو . فيأمر الملك باعادته الى الحصن من جديد في قيوده الحديدية بعد تخديره ليصحو في حصنه وقد تصور أن كل شيء كان حلما . لكن خبر وجود ولي للعهد جعل الشعب وعددا من الجنود يثورون على تولية ابن أخت الملك لأنهما من جانب الأب يحملون دما أجنبيا ويخرج الثائرون الأمير من سجنه ليدخل في حرب مع أبيه ينتصر فيها ليركع الأب تحت قدميه وتتحقق النبوءة ، لكن تبدو حكمة الأمير ورقته رغم أنه تربى مع الوحوش وهذا السلوك الحكيم يذهل الجميع . وتتمثل حكمته ورقته في أنه قد أخذ بيد أبيه ليقوم واقفا يستقبل ركوع ابنه المنتصر ردا لاعتبار الأب ، وبعد هذا صفح عن جلاده « كلوتالدو » وجعله يستمر في وزارته أما الجندي الذي قاد الثورة وأخرج الأمير من سجن حصنه فكافأه بأن وضعه مكانه في ذلك الحصن الكئيب المظلم لأن من خان مرة يخون أخرى .

كان ذلك جانب القص في المسرحية ، والى هذا الحد فنحن أمام موتيفة مركبة من أسطورتي أوديب ويوسف معا ، لأن الابن هنا لا يقتل الأب وإن قتله قتلا رمزيا بأن حل محله في العرش بعد أن هزمه وأخضعه ، كما أن ذلك الابن لا يتزوج من أمه وإن كان يفجر رحمها بميلاده ويلطخها بالدم ويقتلها ، وتلك نهاية مبكرة تناظر النهاية المتأخرة لأم أوديب فنحن أمام اختلاف جوهري عن أوديب واتفاق معه في آن . أما هذا التعديل في أوديب فهو مأخوذ من حلم يوسف المشهور حيث يسجد له في الحلم أمه وأبوه وإخوته ، وهذه الكثرة تمثلت عند كالديرون في واحد هو الأب الملك الذي في سجوده لابنه سجود لكثرة مشهودة في واحد لأن هذا السجود سجود للمملكة جميعا . وهكذا بين تراث الغرب الاغريقي وتراث الشرق المسيحي الاسلامي يجمع كالديرون على سر رؤية العالم في وطنه ويعبر عنها أعمق تعبير ، فهو يعيد صياغة أسطورة أوديب الغربي صياغة اسبانية فيها دماء شرقية يشمي اليها فيه المسيحي ، فالحلم هنا للأم والأب ، والقتل للأم ، والسجود للأب ، والعرش والمجد للابن ، إننا أمام الثالوث المسيحي « الأب - الابن - الروح القدس » لكن لهذا الثالوث جذر آخر صوفي اسلامي بل لقالبه المسرحي في تمامه وتفاصيله جذور عربية متعددة كان لا بد أن يشدها اليه الاستعانة بالجذر الصوفي في تشكيل نسق ثقافي لكالديرون ولعمله هذا الذي بين أيدينا .

إن المسرحية تؤكد أن الحياة حلم في تجليات مختلفة لهذه المقولة ، ففي نهاية المسرحية حيث يذهل الجميع من عبقرية الأمير وحكمته يجيبهم عن سر ذلك .

هل أعجبكم ؟ هل أخافكم ، إذا كان استاذي « حلم » وإنني خائف بين أشواقي من أن استيقظ لأجد نفسي مرة اخرى في سجني المغلق ؟ وعندما يكون الحلم بذلك فقط يكفي قانى - من ثم - توصلت الى معرفة أن السعادة الانسانية : هي في النهاية حلم ، وأحب أن انتهزه على الزمن الذي يطول فيه بي هذا الحلم .

فهل من الصدفة المحضة أن يكون الحلم أستاذا لابن عربي كما يردد في فتوحاته ، وأستاذا لبطل كالديرون الذي يرمز في مسرحه للانسان في مواجهة المعرفة بالعالم ؟ ينفي هذه الصدفة ما اتفق فيه الرجلان حول الحلم اتفاقا مذهلا .

فاذا كان الحلم أستاذ سيجسموندو فانه يحمل في طياته مصيره كله كما رأينا من سردنا لجانب القص في المسرحية ، وهكذا فسيجسموندو بعد تصرفاته الوحشية في قصر أبيه واعادته الى سجنه في المشهد الثامن عشر في اليوم الثاني يقول :

إنه لأمير شقوق
الذي يعاقب الطغاة
سيموت كلوتالدو على يدى
وسيقبل أبي أقدامي

ويواصل الحديث :

. . . . أي أشياء حلمت بها

ثم يبدو عليه الاستيقاظ فيتظاهر كلوتالدو بأنه يوقظه ويلومه لأنه نام كثيرا ولم يستيقظ قط فيقول الأمير :

فحسبما أفهم يا (كلوتالدو)
حتى الآن نائما لا زلت
وفي ذلك لست مخدوعا تماما
لأنني لو كان في الحلم
ما رأيته نابضا وأكيدا
فان ما أراه الآن سيكون غير أكيد
وليس كثيرا استسلامي
حيث انني أرى وأنا نائم
خير من أن أحلم مستيقظا

فالحلم يقدم الحقيقة أكيدة نابضة اذا كان في النوم بعكس الرؤية في الاستيقاظ فهي حلم أيضا لكنه حلم لانعي فيه أننا نحلم ، فاذا وصلنا الى بدايات الوعي بذلك كما حدث لسيجسموندو ، فان ما يراه سيكون غير أكيد ، وسيحس أن الحلم في النوم خير من الحلم في اليقظة . ويحاول هنا كلوتالدو أن يختبر سيجسموندو بالاستمرار في ادارة الحديث معه وسؤاله عما رآه في حلم النوم أكيدا ، عما يراه في حلم اليقظة وذلك في عملية استدراج للحديث :

إنها لبشرى طيبة لك

فيرد سيجسموندو :

لم تكن الى هذا الحد طيبة ، فقد حاولت قتلك مرتين كخائن فيسأل كلوتالدو :

الى هذا الحد ؟

فيقول سيجسموندو :

لقد كنت سيد الجميع
وكنت أنتقم من الجميع
فقط امرأة واحدة أحببتها
وقد كانت حقا . . هذا ما اعتقده
وفيها تلاشى كل شيء
وبقيت هي لا تتلاشى

ويترك كلوتالدو أميره السجين وحيدا يحدث نفسه عن أستاذية الحلم وسيطرته على البشر جميعا فيخدعهم عن حقيقتهم :

حقا فلنكبت
هذه الحالة الوحشية فينا
وتلك الضراوة وذلك الطموح
. . . لو حلمنا مرة
واذا صنعنا ذلك
فنحن في عالم فريد منكود
وفيه العيش حلم فقط
والتجربة علمتني
أن الرجل الذى يعيش يحلم
ما يكون عليه حاله ، حتى الاستيقاظ
يحلم الملك أنه ملك ، ويعيش
بهذا الخداع آمرا ناهيا
وحاكما ،
وهذا الترحيب الذى يلقاه
يكتب في الهواء ،
وينقلب الى رماد هباء على يد
الموت (تعاسة قوية)

فهل يوجد من يحاول التملك عالما يسأنه عليه . . . .
أن يستيقظ فى حلم الموت ؟
يحلم الثرى فى ثروته
التى يهبها كل رعايته
يحلم الفقير أنه يعانى
بؤسه وفقره
يحلم من يبدأ فى الانتعاش
يحلم من يجد ويتكالب
يحلم من يسىء ويغضب
وفى العالم - فى نهاية الأمر -
الكل يحلمون ما هم عليه
مع أنهم لا يفقهون أنهم يحلمون
وأنا أحلم أننى هنا
محملا بهموم هذه السجون
وحلمت أننى أرى نفسى فى حال أسعد
ما الحياة ؟ خبل
ما الحياة ؟ وهم
ظل أقصوصة ذات مغزى
والخير الكبير فيها صغير
إن كل الحياة حلم
والأحلام : أحلام هى

•••

وهذا العلم حول الحلم الذى يؤتاه سيجسموندو يتعرض لشىء من الاهتزاز حتى يستقر فى ذهنه نهائيا وذلك فى المشهد العاشر من اليوم الثالث حيث يروعه ما يسمعه من روساورا بعد ثورة الجند وإخراجه من السجن : ويتساءل هل ما حلم به حقيقة أم أن الحقيقة هى ما حلم به ؟ فمن رأى آلاما بكل هذا الارتياب ؟ فاذا كان قد رأى فى المنام كل ما هو عليه الآن من أمجاد ، فكيف تشير تلك المرأة « روساورا » الآن الى هذه الأشياء التى تبدو وكأنها أمر مقرر معلوم فيما يختص بماضيه القريب وماضيها ، وينتهى تأمله الى أن ما كان :

من ثم كان حقيقة لا حلما
واذا كان حقيقة (وهذا اضطراب جديد، وليس أقل ريبة من غيره)
فكيف حدد حيالى حلم ؟ من ثم . . .
فهل تتشابه مع الأحلام والى هذا الحد . . .
. . . تلك الأمجاد الى حد أن تؤخذ الحقائق كأكاذيب
والأشياء المدعاة كحقائق
وينتهى الى أن الامور هكذا بين الكذب والصدق
لا بد وأن تدعو للتساؤل :
هل الصورة تشابه الأصل الى هذا الحد حتى
أنه يشك فى معرفة عما اذا كان الأصل
هو هو ؟
وهذا التهويم الصوفى الذى بين الأصل - الذات ، وبين الصورة التى خلق العالم عليها فى محاكاة لهذا الأصل يرى زيف الصورة وفناءها لأنها حلم :
من ثم اذا كان الأمر كذلك ينبغى أن نرى
السمو والقوة والجلال والأبهة
متلاشية بين الظلال
ولنعرف أن ننتهز هذه الهنيهة التى تتاح لنا
من ثم نستمتع فيها
بما يستمتع به بين الأحلام
ويصل الى حقيقة أن روساورا فى حوزته بينما تعبدها روحه فليقتنص الفرصة استمتاعا بها لأن :
الحب يمزق القوانين
من فرط القيمة والثقة
اللتين بهما تسجد لى (تلك الفتاة روساورا)
هذا حلم ، وحيث إنه كذلك
فلنحلمه بلهنية الآن
حيث إنه بعد ذلك ستصير البلهنية كوابيس
لكن . . . بتعلاتى الذاتية
أعود لأقنع نفسى
نعم إنه حلم ، نعم إنه غرور
فمن بالغرور الانسانى يفقد المجد الالهى ؟
ومن امتلك سعادة بطولية

لا يفوه بها لنفسه عندما
يذيبها فى ذاكرته
دون شك كان فى حلم
كل ما رأيت

ومن هنا فروساورا فى حوزته وليست فى حوزته فى آن ، فهى حلم عليه أن يعبره من جمالها الفانى الذى تذروه الرياح الى أصل صورتها من جمال مطلق فيصرخ قائلا :

فلننطلق الى الخلود
الذى هو متاع فيه حياة
حيث لا تنام السعادة
ولا يستريح السمو

ومادام سيترك جمال روساورا الفانى عبورا الى جمالها المطلق الخالد فعليه كما قلنا ألا ينتهز فرصة اللهو بها ، بل عليه أن يسرع مناضلا من أجل شرفها الرامز الى الجمال المطلق فى تجلى الجبروت وهذا يواصل حديثه :

ها هى روساورا بدون شرف
وأكثر من ذلك فان أميرا عليه أن يعطيها شرفها
الذى سلبه
فليفتح الله على أن أكون غازيا لشرفه
ولنترك الفرصة (فرصة اللهو مع روساورا)
فان السلاح قوى جدا الآن
حتى أنى من واجبى أن أخوض المعركة
قبل أن يدفن الظل المظلم أشعة الذهب
بين أمواج خضراء مسودة

وكل ما سبق كان حديثا الى النفس صدر عن سيجسموندو مما سماه روساورا فقال لها مهدئا من حديث طويل :

من يرى شرفك لا يرى جمالك (تجلى الجبروت)

●●●

ولا يقف الوعى بضرورة التعلم على يد الحلم عند سيجسموندو بل إن ذلك مفهوم للملك باسيليو .

فكلوتالدو يسأل الملك لماذا يحملون الأمير الشاب من سجنه الى القصر مخدرا ونائما فقال الملك إن ذلك تم لسببين :

السبب الأول : حتى يعرف حالته فهو الآن فى تخيله وتفكيره يتمنى اليقظة

والسبب الثانى : لتحقيق السلوى فلو عاد بعد ذلك الى السجن فانه سيعرف أنه كان يحلم لأنه سيعود أيضا نائما مخدرا . واذا عرف ذلك فسيفعل الخير لأن العالم كله يحلم (مشهد رقم واحد ـ اليوم الثانى) .

يمكن الآن أن نتناول بشكل أكثر اهتماما قضية الحلم عند كالديرون بعد أن استعرضنا أهم مواقع المسرحية التى تتحدث عن الحلم . وسيكون سبيلنا تحليل تلك النصوص واستقراءها .

إن كل الأحداث يحركها حلم أساسى ، وهو حلم ذو شقين : حلم نوم حدث للأم ، وحلم يقظة رآه الأب بقراءته لصفحة الكون وما تقوله النجوم . وبجانب الحلم الأساسى هناك أحلام يؤدى اليها التخدير والفعل الانسانى الصادر عن الملك الأب ووزيره ثم ينتهى الأمر بالابن موضوع حلم الأبوين وصاحب الأحلام السجن والقصر الى اكتشاف صوفى هائل وهو أن الحياة كلها حلم .

لكننا فى اليوم الأول من العمل المسرحى لن ندرك هذه الحقيقة فورا بل سنجد رجلا مرتديا جلدا . وهكذا يفعل الصوفية المسلمون فى خلواتهم ، وهكذا كان رداء حى بن يقظان فى قصة ابن الطفيل ، وكما يقول ابن عربى فى فتوحاته كان عمر بن الخطاب يرتدى ثوبا به اثنتا عشرة رقعة منها رقعة من الجلد .

فنحن فى مطلع العمل أمام متصوف فى مرقعته يجاهد النفس بخلوة هى الحصن السجن . وقد قيدته اغلال عدم المعرفة فهو لا يعرف نفسه بعد ، وهذا أبشع القيود . ولا تتحقق المعرفة والخلاص من قيود الجهل الا بالتحقق بالحيوانية ثم عذاب البدن ومقاومة النفس

الحيوانية . وهذا بالضبط ما يحدث لسيجسموندو الأمير السجين بل المريد على الطريق الصوفي .

وتتأكد هذه المرحلة من الطريق بافتتاح المشهد الأول في جو بين النور والظلام حتى أن حجرة الأمير المظلمة بها ضوء مريب . ومع أن هذا الضوء المتوسط هو طابع فن التصوير في عصر الباروكو بل طابع كل فنون القرن السابع عشر إلا أنه هنا في سياق آخر خاص فهو ضوء مريب مثل ضوء الحلم أو الضوء الذي يلمع في حدقة العين عند إغماضها حيث يتراوح بين العتمة والبريق . وهذه الدرجة من الضوء هي أنسب ما تكون لمرحلة المعرفة للمريد في درجات قرب وصوله الى مقام الشيخ ودرجته حيث يبدأ في رؤية كل الأشياء الظاهرة مثل حجاب مظلم يخفي نورا باطنا يكاد ينفذ اليه فيرى الظلام مختلطا بالضوء وهو ظلام يراه الناس العاديون ضوءا كما أن الضوء الباطن لا يراه الناس الا غيبا وظلاما .

وما دمنا نسوق هذا التفسير للمسرحية على أنها عرض رمزي لتجربة صوفية على الطريقة الخاتمية لابن عربي فان ابن عربي يرى بقوة : أن من لا شيخ له فشيخه الشيطان ، ولهذا حرص كالديرون أن ينصب من كلوتالدو شيخا يفتح باب الطريق أمام المريد في سجنه ، ومثلما كان الضوء مريبا فان فتح الباب مريب أيضا فهو موارب أي أنه مفتوح وغير مفتوح في آن . وهذا الوجه المزدوج للأشياء هو جوهر المعرفة عند المتصوفة فقد عرف الله بجمعه بين الأضداد كما يردد ابن عربي على لسان التستري .

واذا كان المريد يرى الله في شيخه أول ما يرى فانه عندما يرتد الى الكون فانه لا يرى الا صورة ما رأى في شيخه وأخيرا يرى في نفسه صورة ما رأى في الشيخ وفي الكون . ومن ثم فالشيخ الثاني للمريد فهو الوحوش المحيطة به بجانب مظاهر الطبيعة الأخرى ، ومن هذا نراه يصرح بذلك الى روساورا كما أنه يبدأ في تأمل نفسه بالمقارنة الى كل مظاهر الطبيعة فهي أكثر حرية منه مع أنه أوفر منها حياة ، فالانسان هو أعلى نموذج ممثلا للصورة الالهية كما يقول كل من كالديرون وابن عربي : الأول في مسرحيته الدينية التي تحمل نفس الاسم « الحياة حلم » ، والثاني في كل كتبه ورسائله .

لكن هذا السؤال الذي يطرحه سيجسموندو في شكل الموشح الصوفي الذي تظهر فيه الاقفال مكررة نفس العبارة هو بداية لمعرفة حقيقة ما يملك من حياة أكثر من كل المخلوقات مع أنه أقل حرية . إن سبب ذلك هو عجزه عن المعرفة الذي يتمثل في قيوده وعندما يدرك أن الحياة حلم فيما بعد سينطلق من إساره عبر المعرفة وستزداد حريته .

إلا أن مرحلة بداية المعرفة بما تجليه للوعي من إحساس بوطأة قيود الجهل هي مرحلة تعاسة كبرى يشكو منها المريد . والشكوى خطأ لا بد أن يوجه فورا اليه ليرى أن هناك من هو أتعس منه ويأتي التشبيه على لسان روساورا التي تعزيه عبر تلك الحكاية الرمزية كما تعزت هي في تعاستها بتعاسة سيجسموندو الأشد من تعاستها : تقول روساورا :

مع الدهشة من رؤيتك
مع الاعجاب بسماعك
لا أدري ماذا يمكن أن أقول لك
ولا ماذا يمكن أن أسألك
لكن فقط أقول : الى هذا المكان
ساقتني السماء اليوم لتعزيني
إذا كان يصح العزاء
برؤية من هو تعيس
لمن هو أتعس منه
يحكون أن حكيما : في أحد الايام
كان معوزا وتعيسا
حتى أنه كان يتغذى فحسب
على بعض الحشائش التي يلتقطها من الأرض
وبينما كان يقول : هل يوجد شخص آخر
أكثر عوزا وحزنا مني ؟
أدار وجهه فوجد الاجابة في مشهد
حكيم آخر يجمع

أوراق ما يلقى من بقايا ويأكل من حشائش

وهكذا عرف الحكيم المموز والتعس أنه سعيد بل اكتشف أن الانسان لو حاول يمكن أن يجد سعادته في تعاسته . وهذه نفس حكاية أبي مروان القنازعي التي وردت في المغرب ، وفي أعمال ابن عربي بنفس الكلمات تقريبا وان استبدلت بالحشائش الترمس ، وبأوراق بقايا الحشائش قشر الترمس ، وكان مسرحها شاطىء النيل في مصر يوم عيد جعل المتصوف أبو مروان يشعر بتعاسة أكثر حيث تتعدد في يوم العيد أنواع الطعام واللباس والترف . وتفقد الحكاية الواقعية الاسلامية التفصيلات وتتحول عند الاسبان الى قصة شعبية بطلها أحد الحكماء في لامكان ولا زمان كما تحولت الآن في تراثنا الشعبي الى مثل « الى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته » وتبقى نفس القصة في الشعر العربي المعاصر عند صلاح عبد الصبور مع نفس تصرف في شعره امتزج بالواقعية ففي قصيدته « مرثية رجل تافه » يقول :

وكنت أعرفه
أراه كلما رسا بي الصباح في بحيرة العذاب
أجمع في الجراب
بضع لقيمات تناثر على شطوطها التراب
ألقى بها الصبيان للدجاج والكلاب
وكنت أن تركت لقمة أنفت أن آلها
يلقطها ، يمسحها في كمه
يبوسها ، يأكلها
« في عالم كالعالم الذي نعيش فيه
تعشى عيون التافهين عن وساخة الطعام
والشراب »
وتسألونني : أكان صاحبي ؟
وكيف صحبة تقوم بين راحلين
اذن لماذا حينما نمى الناعي الى نعيه
بكيته
وزارني حزن الغريب ليلتين
ثم رثيته ؟

وعفوا لهذا الاستطراد فان له فائدة فيما نحن فيه حيث يكشف لنا عن حياة العناصر الثقافية في الآداب المختلفة عبر القرون وأن دراسة العنصر الواحد ذي الجذر المشترك يكشف عن قيمة أكبر للعمل الذي يحتويه كما يتيح لنا فهما أكبر وأعمق لذلك العمل ، فتلك الحكاية في مطلع مسرحيتنا يكشف سريعا عن سير التجربة الفنية محكومة بسياق التجربة الصوفية في جذرها الاسلامي القديم الثاني من جديد في ظل مسيحية مؤسلمة أو إسلام تمسح كما يكشف وجودها في شعر صلاح عبد الصبور يدعم ما نراه من تحول الفكر الصوفي الى عناصر فولكلورية خالدة سواء كان في اسبانيا القرن السابع عشر أو مصر القرن العشرين ، واستيحاء هذه العناصر يحمل في عمق إطارا فلسفيا بعيدا أدى الى ظهوره قديما كمولود ولد ليعيش .

واذا كنا نتحدث عن المرحلة الأولى وسبل المعرفة فيها المتمثلة في الشيخ وعناصر الطبيعة فاننا نضيف أن آخر محاط هذه المرحلة من سبل المعرفة يظهر في رؤية النفس التي تدفع اليها الخلوة الموحشة في السجن ، ومن عرف نفسه فقد عرف ربه . ولكن مجهودات المريد في وحشة الخلوة تحتاج لمرآة من جنس المريد ـ أعني مرآة بشرية لتتم له رؤية ذاته فيها وأحسن ما يكون ذلك ـ كما يقول ابن عربي ـ في الغلمان والنساء . وهذا ما يحدث لبطل سيجسموندو حيث يرى ذاته في مرآة غلاما وليس بغلام لأنه روساورا التي تتخفى في زي غلام فتفتح شهيته للتجليات التي يراها للذات عبرها وها هو سيجسموندو يحدثنا عن سبل معرفته حتى يطمئن الى روساورا :

من أنت ؟
. . . .
فأنا ميت حي
وحي ميت
ومع أنني لم أر ولم أكلم
إلا رجلا وحيدا
ذلك الذي يحس بتعاستي
وعلى يديه أعرف أنباء الأرض والسماء
. . . .
فأنا انسان من الوحوش
ووحش من الآدميين

ومع أننى فى عذابات بالغة الثقل
فاننى درست السياسة
ومن الوحوش تعلمت
وللطيور تأملت
وقست دوائر أفلاك النجوم الناعمة

وها هو أخيرا يتزود بمعرفة روساورا :

فى كل مرة أراك
إعجابا جديدا تهبى
وكلما رأيتك أكثر
وددت ـ بعد ـ أن أراك فوق الأكثر أكثر

وتمضى عيونه لتشرب فيها ، وكلما شربت وهبته الموت ، وكلما وهبته الموت رغب فى مزيد من الشرب ومن ثم مزيد من الموت ، ولعلّ فالموت أفضل مما هو فيه لأن إعطاء الحياة لتعيس هو إعطاء الموت لسعيد .

واذا صرفنا النظر الآن عما تجده فى النص السابق من ازدواج بين الموت والحياة ، وبين التعاسة والسعادة ، فان روساورا تفتح بابا على مصراعيه للمعرفة أمام سيجسموندو مما جعلها تكبح شيئا من جموح وحشيته ، وتبحث فيه أرق الشاعر التى تمثل المواقف العاطفية الوحيدة فى النص ، وهذه الشاعر تجعله يكتشف أعظم إنجازات الرؤية الصوفية عند ابن عربى ، وهى الرقى فى الطريق ، والرقى فى الشهود مع تدفق التجليات فى شكل نهر من استحالات الصور وتبدلها على الجوهر الواحد ، فروساورا تعطيه فى كل شهود لها إعجابا جديدا ، ولا يأتى إلا بروء بتها فى صورة جديدة تكشف أكثر عن جوهرها الجميل فيزداد إعجابه . ولا تأتى الصورة الجديدة مع كل طرفةعين الا بهدم الصورة القديمة وبناء الجديدة فى تواقت ، وبين كل هدم وبناء تتوالى التجليات الخالقة للاعجاب المتزايد تلو الاعجاب ، ومع تزايد الاعجاب تتزايد المعرفة ، ولكنها حتى الآن معرفة ناقصة لأنها تحمل فى طيها ثمرة الماضى وبذرة المستقبل ، والأشياء المعنوية تدور والحسية أكبر لها فى الكون طرف لأن الدائرة لا طرف لها فكل جزء منها برزخ بين برزخين ، فالوجود خيالى برزخى فى تركيب دائرى لا أول له ولا آخر . وتكتمل فكرة ابن عربى فى أن الوجود ممتلىء لافراغ فيه ، وكل وحدة من كثرة الأشياء التى يتكون منها الوجود لا بد أن تجاور وحدة أخرى يفصلها برزخ يميزهما عن بعضهما بعضا كما يصلهما ، يطل على كل وحدة من الوحدتين المتجاورتين ولا تطلان على بعضهما بعضا قط ، فلا بد من عبور البرازخ لاكتشاف التمايز والتشابه فى اتجاه للحركة دائرى .

وهذا الوجود البرزخى يمثل تقنية العلاقات بين الشخوص فى مسرح « كالديرون » فسيجسموندو فى حصنه لا يرى أحدا الا كلوتالدو ، فكلوتالدو برزخ بينه وبين الملك ، والملك رمز للنور الخالص الأعلى ، وكلوتالدو ظل هذا النور ، وبينهما برزخ هو كلوتالدو ، وهذا ما يقوله الملك باسيليو فيما أوردنا من شعر (ص ٤ رقم ١) وفاسك فى حكايته عن ميلاد الابن سيجسموندو :

هكذا ولد فى طور هذا الطالع
حتى أنه فى نعيها الأحمر
دخلت الشمس محتقة مع القمر فى تحد
ويحجز الأرض بينهما
كان صراع المصباحين السماويين
فى سبيل الضوء الكامل
حتى لا ينشطر

فالأم هى الطبيعة المظلمة والابن هو القمر ظل النور الكامل للأب المتمثل فى الشمس ، وصراع الابن مع الأب هو ألا ينشطر الضوء الكامل بين الصورة أو الظل والأصل ، ومن ثم فالصراع بين المصباحين السماويين ، أو بين الابن والأب هو صراع فى سبيل الضوء الكامل أو فى سبيل عبور الظل الى الأصل فيصير الابن ملكا ، والأب والابن والأم يتمثلان فى بيت شعر لابن عربى (فى فتوحاته جـ٢ ص ٣٥٠) :

والروح نور والطبيعة ظلمة
وكلاهما فى عينه ضدان

ويفسر ابن عربى البيت فيما تلاه من سطور :

« والضدان متنافران والمتنافران متنازعان ، كل واحد يطلب الحكم له وأن يرجع الملك إليه ، والحب لا يخلو إما أن تغلب الطبيعة عليه فيكون مظلم الهيكل فيحب الحق في الخلق فيندرج النور في الظلمة اعتمادا على الأصل في قوله :

وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فاذا هم مظلمون . والنهار نور فعلم أنهما متجاوران وإن كانا ضدين . وإما أن تغلب عليه الروح فيكون منور الهيكل فيحب الخلق في الحق لقوله :

أحبوا الله لما يغذوكم من نعمة ، فأحبه في النعم عن أمره ، فمشهوده الحق . . . ومهما وقعت الغيرة بين الضدين ورأى كل ضد أن مطلوبه ربما يتخلص لضده ، يقول :

أقتله حتى لا يظهر به ضدي دوني . فإن قتله الطبيعة مات وهو محب للأكوان ، وإن قتله الروح كان شهيدا عند ربه يرزق ، فهو مقتول بكل حال . . . . وإن كان لا يشعر بذلك » ولعل هذا النص يفسر منصة العبوة والصراع بين الشمس والقمر والأب والابن بل يفسر موت الأم الطبيعة . وهناك عشرات النصوص . لكن ما يعنينا هو أن بناء المسرحية يعكس فلسفة ابن عربي بشكل مدهش ، ولهذا يعلن الأب عن الحلم ويكشف عن الابن بعد أن ظهر لنا دور « كلوتالدو » البرزخي بين الأب والابن ، ولا بد من عبور الأب نحو الابن ومن عبور الابن نحو الأب في صراع ينتهي بالوحدة التي تتجلى في أن الوجود حلم له وجهان لا بد من عبوره . ويصبح دور الحلم منطقيا وضروريا في وروده في آخر اليوم الأول بعد تأكد برزخية ظهور الأشخاص على مسرح ، وصراع كل شخصين يظهران حيث يقيم هذا الصراع محاولة عبور ما بينهما من برزخ ، والبرزخ قد يكون ظاهرا مثل دور الأم عند الميلاد أو دور كلوتالدو بين الأب والابن . وقد يكون البرزخ خفيا مثل البرزخ بين سيجسموندو وروساورا ، ويتمثل في تخفيها في ثياب الرجل وفي تابعها كما يتمثل البرزخ بين روساورا نفسها وأبيها في أنها ابنته وهو لا يعرف أنها ابنته ، وعندما يعرف يقف برزخ شرفها المسلوب ، وصورة روساورا في صدر استولفو دائما برزخ بينه وبين استريا ، واستولفو يقف برزخا بين روساورا المرأة بعد خلعها ثياب الغلام وبين سيجسموندو ، بل ودور روساورا كوصيفة لاستريا تقف بنفسها برزخا بينها وبين استولفو ، وهكذا كما قال ابن عربي إنها دائرة لا تنتهي من البرازخ .

- ولنعد الآن الى طبيعة ما ورد في تصريح الملك باسيليو عن الحلم . فالحلم نبوءة صادقة وما دام الوجود أيضا حلما فقد توصل الملك الى أن الوجود كلمات يقرؤها فيسبق الزمان الى القرون المقبلة . ومع ذلك فالنبوءة تكمن في الانسان نفسه اذ يقول باسيليو : « لا يكذب الكافرون » ، ثم يقول : « سيكون سيجسموندو أكثر الأمراء كفرا » ، فاذن الحلم نفسه الذي حلمت به الأم هو الابن نفسه ، ولكن لسانا يكون الابن كافرا ولا يكذب أبدا . وأغرب هذا القول من كالديرون دى لاباركا بل لا يمكن تفسير صدور الكافرين عند كالديرون في ظل كل ما يرجع اليه الباحثون الأسبان فلسفته مثل إرجاع فلسفته الى سنيكا فيلسوف قرطبة الروماني الفكر والنشأة ، المصري التأثر ، والمولود عام ٤ ق . م ، لكن من الكافرون بالنسبة لأسبان القرن السابع عشر الذي شهد طرد آخر فلول الموريسكيين من أسبانيا ؟ إنهم المسلمون لا شك . . فهل يعني كالديرون ذلك حقا أم أنه استخدم الكلمة بمفهوم عربي لها ؟ إن الكفار هم الزراع كما وردت في القرآن الكريم ، ولكن استعمال الكلمة بهذا المعنى مشتق من طبيعة عمل الزراع ، ومن المعنى الأساسي لجذر الكلمة وهو أكفر . فالكفر هو الستر والتغطية ، والزراع يغطون البذور . وقد استعمل الصوفية المسلمون الكلمة للاشارة إليهم فهم كافرون لأنهم يستترون بصورتهم صورة الذات الالهية المنطبعة في مرآة ذاتهم . وهذا الاستخدام الصوفي يفسر هذا الاستخدام الكالديروني الغريب كلون من ألوان الأرابيزم في الأسبانية انفرد به كالديرون على ما أظن . فسيجسموندو بهذا المفهوم وبالتالي فيما يحمل داخل ذاته محجوبا بهيكله المظلم نبوءة لا تكذب أبدا ، وهذه النبوءة يطلق عليها ابن عربي سبق الكتاب .

ويظهور الحلم في نهاية هذا اليوم الأول ندرك أن الحلم يحدد المصير النهائي للبشر ولا مرد لحكمه ، ولهذا يبدو حبس الأمير في محاولة من الملك لتحدى القدر هو عبث من العبث ، ومع ذلك فيبدو أن الحبس جزء من النبوءة خفى ، فلن يصير الابن مسخا مخيفا كما وصفه الحلم الا بوجوده البائس في ذلك المكان الوعر ، وقد وصفته روساورا بهذا الوصف بمجرد أن رأته ، كذلك ما كان ليكون سيجسموندو كافرا يستر في داخله الضوء الكامل الذى لا ينتظر الا بعد تلك التجربة الصوفية القاسية فكان حبس الأمير في ذلك المكان الموحش ليس إلا لتحويله الى مسخ للتحقق بحيوانيته ثم الى كافر للوصول الى مرتبة الانسان الكامل الذى يمثل الهدف النهائي لتجربة ابن عربى الصوفية ليصدق الحلم بأدق تفاصيله كما صدق في تفاصيله العامة من قبل مثل موت الأم عند الميلاد . من ثم يدرك الملك بعد تأمل وصراع نفسى داخلى أنه قد حبس الأمير بسبب جرائم لم تقع بعد ، فارتكب هو جريمة فعلية إذ حبسه وحرمه من حقه القانونى في ولاية العهد ، ولذا يقرر أن يمنحه فرصة لكى يكفر عن جرائمه تلك . وإذا لم يفلح الأمير في الاستفادة من الفرصة أرجعه الى السجن معاقبا بجريمة فيستحق السجن ويرضى ضمير الأب .

وهكذا تتحرك المسرحية نحو ترقى الأمير في الطريق ليعود الى القصر حيث ولد فتكتمل دائرة من الوقائع والبرازخ ، ولكن لتبدأ حركة مستمرة على محيط الدائرة نفسها حيث يعود الى السجن ، وفى العودتين الى القصر أو الى السجن هو تحت الاختبار كأنما المريد قد نضج وينتظر أن يخلع عليه الشيخ مرقعته ليصير شيخا ربما للشيخ نفسه ، ولكن لا يتم ذلك الا بالاختبار . فكيف تم الاختبار ؟

إن الاختبار نفسه عمل تعليمى في الطريق والفشل فيه لا يعنى الا مزيدا من المجاهدة والعناء والطريق كله مجاهدة وعناء .

والحياة حلم ، والحلم مدخل للمعرفة الحقة ، وهى المعرفة عبر قوة الخيال الذى ليس الحلم الا دخولا في عالمه ـ أعنى عالم الخيال ، ولا بد أن يدرك الأمير ذلك حتى يستحق الاستقلال أو التتويج شيخا ومجليا للحوار أى خليفة ونائبا للحق بتولى الملك . ويتم تخدير الأمير حتى أن الوزير بعد تخديره يشك في موته ، لا يدرك حياته ونحن أمام الموت الصوفى الذى يسكت الحواس بتخديرها ليدع للخيال وحده مجال العمل ، وهذا طريق الرؤية الخيالية أو الشهود أو الحلم فالشيخ طبيب كما يكرر وصفه ابن عربى في فتوحاته ، وهذا يدل كلوتالدو على الملك ببراعته في تخدير تلميذه الى حد الموت والفناء ، والملك هنا هو تجلى الحق ومصدر الواردات والوحى للشيخ فالتخدير يتم بأمره . ويشرح الملك ـ بالتالى ـ للشيخ ـ أعنى وزيره كلوتالدو ـ مغزى الحلم أو التخدير أو الفناء والكل بمعنى واحد وقد أشرنا الى ذلك في السطور السابقة (ص١٣) ويتضح من الشرح أن الهدف من الاختبار ليس معرفة صلاحيته للعرش بقدر تعلمه بأنه يحلم فيفعل الخيرات ، وتفهم من ذلك ضمنا أن مصدر الشر في الدنيا أو عدم فعل الخيرات هو عدم الوعى بأننا نحلم . وهكذا يكون الحلم وعيا وانتباها مثلما سمعنا في تفسير الصوفية لقول الرسول : « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا » ، فهم يفسرون الموت بالغياب عن الحس واكتشاف حقيقة أن الحياة حلم . ثم أيضا تفسيرهم لقول الرسول : « من أراد واعظا فالموت يكفيه » . فالطريق للانتباه أو الوعى بالحلم هو الموت أو النوم وكلاهما واحد .

ويوعى الأمير بالحلم تحدث المعجزة ويتحقق حلم الأم وقراءة الأب لكتاب الكون ويعود سيجسموندو الى القصر وتكتمل دائرة أخرى منطبقة على الدائرة الأولى لتبدأ دائرة حيث يحمل الجندى الذى أخرجه من السجن الى نفس السجن مغادرا القصر . فالبناء البرزخى يسيطر على المسرحية في كل شىء .

●●●

والصورة العامة السابقة تحتاج للرجوع لبعض التفصيلات الجزئية ذات الأهمية الكبرى في تأكيد تلك

الصورة . إذا وازت التجربة الفنية عند كالديرون التجربة الصوفية عند ابن عربي وأدى ذلك الى حورية بناء الحديث ولقاء الشخوص فما تأثيرها على الصراع الذى يعد من أكثر عناصر العمل الدرامى خطورة .

يقول سيجسموندو :

اذا كان التغلب
والانتصارات العظيمة
تحفظ لى جدارتى
فان أرفع ما أسمو اليه اليوم
أن أتغلب على نفسى

فكأنه يقول ما قاله الرسول الى أصحابه وقد عادوا متغلبين منتصرين « قد عدتم من الجهاد الأصغر الى الجهاد الاكبر » فيقولون : وما الجهاد الأكبر يا رسول الله ؟ فيقول : « جهاد النفس » ، وجهاد النفس هو عماد التجربة الصوفية . واذا كان القرآن وقد تناثر بين الأسبان على هيئة أمثال شعبية كما يقول أميريكو كاسترو ، فان نفس الشيء ينطبق على أحاديث الرسول . ولعل للتصوف أعظم الفضل فى نشر هذا التراث شعبيا فى اسبانيا ، ولا يعنينا إثبات هذه الحقيقة الآن لأنها ليست فى حاجة الى إثبات بقدر ما يعنينا أثر فكرة مجاهدة النفس فى التجربة الصوفية على الصراع الدرامى فى عمل كالديرون المسرحى وكما يصرح به الأمير سيجسموندو فى مسرحية الحياة حلم .

لقد مر المسرح الأسبانى بمرحلتين خطيرتين : أولاهما على رأسها « لوبى دى بيجا » ، والثانية على رأسها تلميذ لوبى المبدع « كالديرون دى لاباركا » ، المرحلة الأولى مرحلة الواقعية وكان الصراع فيها عنيفا بين الشخوص ، أى أنه صراع خارجى ، ثم يجىء كالديرون صانعا المرحلة الثانية حيث يصبح الصراع داخليا . ويصبح الصراع الخارجى ظلا يعكس طبيعة الصراع الداخلى . وقد يتحل الصراع الداخلى بلا أى أثر فى الخارج . فصراع كلوتالدو بين حبه لابنته وولائه للملك لا يسفر عن شىء خارجى . فالملك من تلقاء نفسه يعفو عن روساورا لزيارتها سجن الأمير المحرم زيارته بكشفه عن وجود الأمير ، وقضية شرف روساورا يحلها سيجسموندو باصداره أمرا الى استولفو بزواج روساورا ، ويشبه ذلك صراع روساورا الداخلى اذ لا يسفر عن صراع خارجى . والصراع الذى يقوم بين استريا واستولفو عاكسا صراعها الداخلى لا يسفر عن شىء اذ يحسمه سيجسموندو . وصراع الملك باسيليو الداخلى هو الذى يعكس صراعا مع ابنه مثلما فعل صراع الابن الداخلى . والصراع الداخلى يحول الحوار بشكل أو بآخر الى أسلوب المونولوج الذى يطول لكى يتيح لعناصر الصراع الداخلى أن تكشف عن نفسها ، ومع طول الحوار فاننا لا نمل لأن الطول يمثل حركة فوارة بين عناصر متنافرة فى صراع يبحث الحيوية فى لغة الحوار . وهذه العناصر المتنافرة هى النفس وقوة الروح فى مجاهدة الأخيرة للأولى فى سبيل تحقيق أرفع ما يسمو اليه إنسان .

فلننطلق الى الخلود
الذى هو متاع فيه حياة
حيث لا تنام السعادة
ولا يستريح السمو

وتكون المجاهدة محاولة خوض حتى لا يتغلب الهيكل المظلم كما يقول ابن عربي وكما يقول كالديرون : -

. . . من واجبى أن أخوض المعركة
قبل أن يدفن الظل المظلم أشعة الذهب
حيث يصل مع أشعة الذهب تلك الى الخلود مع
جوهر لا يتلاشى :
فقط امرأة واحدة أحببتها
ولقد كانت حقا . . . هنا ما أعتقده
وفيها تلاشى كل شىء
وبقيت هى لا تتلاشى

فى النهاية هى معركة تحقيق الانسان الكامل عند ابن عربي أو الضوء الكامل عند كالديرون :

كان صراع المصباحين السماويين
فى سبيل الضوء الكامل
حتى لا ينشطر

ان المعركة الكبرى التي يلح عليها كالديرون وابن عربي معا معركة واحدة تحققت عند كالديرون في تقنية الصراع الداخلي .

●●●

وبالانتقال الى واحدة جديدة من تفصيلات العمل الدرامي عند كالديرون في ظل موازاة التجربة الفنية للتجربة الصوفية يقول ابن عربي في فتوحاته (حـ١ ص١٣٢) : « ولو كشف الله عن أبصارنا حتى نرى ما تصوره القوة المصورة التي وكلها الله بالتصوير في خيال المتخيل منا لرأيت ـ مع الآناء ـ الانسان في صور مختلفة لا يشبه بعضها بعضا » وينطلق ابن عربي هنا من منطلقين في نظريته عن الخيال :

١ ـ أن الوجود خيال والصور للأشياء التي يظهرها الحس ثابتة هي في الحقيقة في حالة تحول وتبدل وهدم وبناء مع تدفق لحظات الزمان والتخيل لفهم ذلك موجها الى أكثر مجال عالم الخيال وضوحا في حياتنا وهو الحلم حيث تتبدل فيه الصور بسرعة خارقة حتى ليصعب علينا تذكر الحلم في حال استيقاظنا من النوم .

٢ ـ أن قوة خيال الانسان بها قدرة التمثل والتخيل . وهذه القدرة تجعله يتخيل أية صور يريد ثم يتمثلها أي يدخل فيها فيستطيع تقمصها . ولعل ابن عربي كان يتحدث عن قدرة الانسان على ممارسة فن التمثيل حيث يتخيل الشخصيات التي سيلعب دورها ثم يتمثلها أي يتقمصها .

وفكر ابن عربي حول تحول صور الأشياء في نهر الاستحالات بين هدم وبناء وتحول الانسان نفسه في الصور قد تجسم في شخصيات كالديرون التي اتسمت بسرعة التبدل والتحول بشكل فريد .

ولنبدأ بشخصية روساورا فهي أول ما تظهر نراها غلاما ثم فتاة ابنة لكلوتالدو ، ثم وصيفة لروساورا ، ثم روساورا في أزمتها ومحبوبة سيجسموندو ، ثم زوجة لاستولفو ، واستولفو نفسه عاشقا لروساورا ، ثم مرشحا لولاية العهد وخطوبا لاستريا وأخيرا زوجا لروساورا ، واستريا مخطوبة لاستولفو ثم تتزوج سيجسموندو ، وكلارين خادم روساورا يصير تابعا لسيجسموندو ، وكلوتالدو الذي يبدو أكثر الشخصيات ثباتا هو في الحقيقة متغير فهو في البداية سيد سيجسموندو وسجانه وأستاذه ، ثم يصبح سيجسموندو سيده ومليكه . . وأخيرا أهم الشخصيات سيجسموندو هو سجين في صورة مسخ ، ثم أمير وملك جميل في أبهى الثياب ، ثم أمير وملك . فصور الشخصيات تتلألأ وتتحول مثل صور الحلم ، وتدخل في عمليات التمثل والتخيل طول الوقت .

ومن الطريف هنا الاشارة الى ما تقوله روساورا في اليوم الثاني من المسرحية بالمشهد ١٣ حيث تفتتح كلامها بذكر سلسلة من تعاستها ، وتوالي تلك التعاسات حتى أنها تولد بعضها بعضا وارثة لنفسها بنفسها في صور تتجدد أبدا في تقليد للعنقاء حيث تجدد نفسها من نفسها تعيش من موتها . وتصبح العنقاء هنا رمزا للجوهر الذي لا تظهره الا الصورة الفانية التي يهدمها تتولد عنها أخرى فلا يظهر خلوده الا العيش من الموت ، والموت من العيش في سلسلة لا نهائية . وهذا الرمز من رموز ابن عربي الأصيلة في فتوحاته (جـ٢ ص٤٣٢) حيث يقول في حديثه عن الاسم الآخر وتوجهه على خلق الجوهر الهبائي الذي ظهرت فيه صورة الأجسام وهو مثل الطبيعة لاعين له في الوجود العيني ثم يذكر ابن عربي : « إن من أسماء الجوهر الهبائي علي بن أبي طالب ، كما نحن فنسميه العنقاء » . . . . وبالتالي لو قرأنا كلام روساورا في ظل فهمنا لابن عربي وكالديرون ، فان تعاسات روساورا لاوجود عيني لها بل هي صور لجوهرها الذي من أجله تخلى سيجسموندو عن انتهاز فرصة الاستمتاع بها وذهب يخوض معركته من أجله ، وهذا الجوهر هو ما يرمز اليه الشرف في المسرحية ، وهذا ما عناه فيما كررناه من قوله « فلننطلق الى الخلود » .

ومما يزيد ما أشرنا اليه من طرافة جدية أن تشبيهها تعاساتها بما يحدث للعنقاء يتم طبقا ـ حسبما نسمع من روساورا ـ لما يقوله أحد الحكماء . وهو نفس ما أشارت اليه قصة الحكيم التعس بما يأكل من حشائش الأرض ثم تعزيته برؤية حكيم آخر يأكل ما يلقى من ورق بقايا حشائشه . أليس وجود التشابه الحاسم بين كالديرون والمتصوفة المسلمين مصحوبا بلفظة حكيم يصبح له دلالة أكبر لم يصرح بها كالديرون ، ولنا أن نصرح بها ولا سيما أن ترجمنا الكلمة الاسبانية بحكيم يمكن أن يحل محلها ترجمة أخرى هي : عارف ، وهو ما يطلقه المسلمون على المتصوف ذى القدم الراسخة في المعرفة ، وعفوا إذا جمح بي الخيال وظننت أن كالديرون فيما يشير اليه مصحوبا بكلمة : عارف إنما يشير الى المتصوف المسلم أبو مروان القنازعي أو ابن عربي أو غيره . وهذا الظن من باب تلمس طريقنا فيما نحن فيه من كشف لعلاقات حميمة قد غطاها غبار الزمان والاهمال المتعمد تارة والعفوى تارة أخرى .

وبعد هذا الاستطراد فان الاشارة الى العنقاء وتجدده هو دليل جديد على تنفيذ كالديرون لفكرى استحالات الصور والتمثل والتخيل في شكل الشخصيات المتبدل أبدا بل وفي تصورها لنفسها وما يحدث لها كما رأينا عند روساورا ، أو في تصورها لذاتها منطبعة في مرآة من يحب كما يقول سيجسموندو لروساورا : « في كل مرة أراك إحدانا جديدا تهبينني » .

●●●

ويرتبط تحول الشخصيات بمسيرة الصراع الداخلي من جهة ، وبتلك الازدواجية التي أشرنا اليها من جهة أخرى . وثنائية عناصر الصراع وازدواجية كل شيء ترتبط بوجود البرازخ التي تصل فردى كل ازدواج وتفصلهما . وهذه البرازخ هنيهات في بعدها الزمني ، وهي هنيهات متتالية في دائرة ، وكل هنيهة تحل بين هدم وبناء ، أو بين حلمين متوافقين يتم العبور من أحدهما الى الآخر في حركة دورية لأن الموت والحياة يرادفان الهدم والبناء وكلاهما حلم . والاستمتاع بالتجلي بينهما هو ما يدعو اليه سيجسموندو :

ولنعرف أن ننتهز تلك الهنيهة التي تتاح لنا
من ثم نستمتع فيها
بما يستمتع به بين الأحلام

والازدواج بما يجلب من برازخ يقدم سلسلة لا تنتهي من الصور الكثيفة التي يقف وراءها فكر عميق . وهذا وان انتسب الى فن الباروكو فإن سياقه العميق يتمشى تماما في خط يقف وراءه فكر جماع التصوف الاسلامي الاسباني متمثلا في ابن عربي .

فهل دراسات كالديرون دى لاباركا الدينية في مطلع حياته ثم توليه أعلى المناصب الدينية في آخر حياته قد دفعت به دفعا الى نفس المصادر التي اغترف منها متصوفة أسبانيا العظام في القرن السادس عشر السابق لميلاده ؟ لا أشك في ذلك كما لا أشك أن التراث الصوفي الاسلامي قد تحول الى تراث شعبي أسباني تفتت في منظومة العادات والمعتقدات والآداب الشعبية وصنع أسلوبا اسبانيا فريدا في العيش ورؤية الكون مع غيره من عناصر الثقافة ، وأن كالديرون بحث عن جذور ذلك ووجدها ، فوجد النظام الذي يربط باطار قلسفى شامل عناصر ثقافته . وإيمانه بأن الحياة حلم هو موقف سياسي وديني في آن فهو يقرر في رمزية أن بريق الامبراطورية حلم لا بد من عبوره الى حقيقة زواله وبقاء جوهره المضيء وهو اسبانيا نفسها ، فهو صورة من صور اسبانيا سوف تحول وتتبدل لتبقى أسبانيا أسبانيا ، كما أنه من ناحية أخرى يرى أن كل من عليها صور فانية ولا يبقى إلا وجه الله . وقد تجنب أسلوب الخطابة ولجأ الى الرمز الذي يشبه شفرة لا تنحل الا في ظل علاقة بالتصوف الاسلامي من ناحية ، والقصص العربي الذي تبقى كتراث شعبي أسباني من ناحية أخرى ، كعلاقة قصة الحياة بحلم ألف ليلة وليلة كما يشير أستاذنا الدكتور محمود على مكي .

وفي نهاية حديثنا عن مسرحية الحياة حلم أقدم هذا النص لابن عربي تاركا للقارىء الفرصة لمقارنته بمئات التفصيلات عن الحلم في مسرحية كالديرون ليتبين بنفسه أنه يمكن ردها جميعا الى هذا النص الشامل لابن عربي،يقول ابن عربي في فتوحاته (حـ٢ص ٢٠٧ - ٢٠٨) مفسرا هذه الآية من سورة الروم : (ومن آياته منامكم بالليل والنهار) « . . . . لم يذكر اليقظة . . . بل ذكر المنام دون اليقظة في حال الدنيا . فدل على أن اليقظة لا تكون الا عند الموت ، وأن الانسان نائم أبدا مالم يمت . فذكر أنه في منام بالليل والنهار ، في يقظته ونومه . وفي الخبر : (الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا) ألا ترى أنه لم يأت بالباء في قوله تعالى : . . . . والنهار واكتفى بباء الليل ليحقق بهذه المشاركة أنه يريد المنام في حال اليقظة المعتادة ، فحذفها مما يقوى الوجه الذي أبرزناه في هذه الآية ؟ فالمنام هو ما يكون فيه النائم في حال نومه ، فاذا استيقظ يقول رأيت كذا وكذا . فدل أن الانسان في منام ما دام في هذه النشأة الدنيا الى أن يموت ، فلم يعتبر الحق اليقظة المعتادة عندنا في العموم ، بل جعل الانسان في منام في نومه ويقظته كما أوردنا في الخبر النبوى . . . . والعامة لا تعرف النوم في المعتاد الا ما جرت به العادة أن يسمى نوما فنبه النبي (ص) بل صرح أن الانسان في منام مادام في الحياة الدنيا حتى ينتبه في الآخرة . والموت أول أحوال الآخرة فصدقه الله بما جاء به في قوله تعالى (ومن آياته منامكم بالليل) وهو النوم العادى (. . - والنهار) وهو هذا المنام الذى صرح به رسول الله (ص) . . وهذا جعل الدنيا عبرة : جسرا يعبر - أى تعبر كما تعبر الرؤيا التي يراها الانسان في نومه فكما أن الذي يراه الرائي في حال نومه ما هو مراد لنفسه ، انما هو مراد لغيره ، فيعبر من تلك الصورة المرئية في حال النوم الى معناها المراد بها في عالم اليقظة اذا استيقظ من نومه كذلك حال الانسان في الدنيا ما هو مطلوب للدنيا . فكل ما يراه من حال وقول وعمل في الدنيا انما هو مطلوب للآخرة . فهناك يعبر ويظهر له ما رآه في الدنيا كما يظهر له في الدنيا اذا استيقظ ما رآه في المنام . فالدنيا جسر يعبر ولا يعمر كالانسان في حال ما يراه في نومه يعبر ولا يعمر ، فانه اذا استيقظ لا يجد شيئا مما رآه في المنام . . فكذلك الحياة الدنيا منام اذا انتقل الانسان الى الآخرة بالموت لم ينتقل معه شيء مما كان في يده وفي حسه من دار وأهل ومال ، كما كان حين استيقظ من نومه لم ير شيئا في يده مما كان حاصلا له في رؤياه في حال نومه . . فمن نور الله بصيرته وعبر رؤياه هنا قبل الموت أفلح ، ويكون فيها مثل من رأى رؤيا ، ثم رأى في رؤياه أنه استيقظ فيقص هو في النوم على حاله - على بعض الناس الذى يراهم في نومه : فيقول رأيت كذا وكذا ، فيفسره ويعبره له ذلك الشخص بما يراه في علمه بذلك . فاذا استيقظ حينئذ يظهر له حينئذ أنه لم يزل في منام في حال الرؤية وفي حال التعبير لها ، وهو أصح التعبير . وكذلك الفطين اللبيب ، وهو في هذه الدار مع كونه في منامه يرى أنه استيقظ فيعبر رؤياه في منامه . . فاذا استيقظ بالموت حمد رؤياه وفرح بمنامه ، وأثمرت له رؤياه خيرا » من لم يصبح تساؤل كالديرون على لسان سيجسموندو له مغزى عميق اذ يقول :

فهل يوجد من يحاول التمسك علما بأن عليه . .
أن يستيقظ في حلم الموت

وحلم الموت هنا تحدث عنه ابن عربي في مقام آخر بتفصيل طويل . أما فهم العامة الضيق فيشير اليه كالديرون :

وفي العالم - في نهاية الأمر
الكل يحلمون ما هم عليه
مع أنهم لا يفقهون أنهم يحلمون

●●●

وبعد انتهائنا من هذا التحليل والعرض لمسرحية « الحياة حلم » في سبيل الوصول الى التعرف على نسق ترابط عناصر ثقافة بدرو كالديرون دى لاباركا فانه من المفيد تعميق ما تعرفنا عليه باستعراض مسرحية أخرى له .

ولعل العودة الى كل من مسرحية الحياة حلم وأقوال ابن عربي يفتح الباب أمامنا لدراسة هذه المسرحية الجديدة التى تحمل عنوانا أشرنا اليه من قبل هو : « فى الحياة كل شىء حق وكل شىء باطل » .

يقول ابن عربي فى فتوحاته (جـ ٤ ص ٤٨) : إن ظلم الحكام باب من أبواب الرحمة الالهية ، ثم ينعت كل الحكام بالظلم ثم يلمح الى أن هذا الظلم ضرورى طالما كان الظلم عن علم . أما من ينتقد الحاكم فى ظلمه فانتقاده من باب الرحمة الطبيعية فى الانسان وهى الشفقة وأن المنتقد لو صار خليفة (حاكما) لتم حجب شفقته الطبيعية ويقيت له الرحمة الالهية التى من صفاتها العزة والسلطان وما يمكن أن يسمى ظلما .

وفى موضع آخر (الفتوحات جـ ٤ ص ١٢٢) يقول : إن أولى الأمر منا لا بد أن يظهروا فى جميع الصور التى تحتاج اليها الرعايا فمن بايع الامام فانما بايع الله . ومعنى قول ابن عربي هذا كما أنه لا يجوز وصف الله بالظلم فانه لا يجوز ذلك على الحاكم ما دام خليفة يظلم عن علم لا عن بطش وجهل ، فهو يدخل فى صورة الظالم دون أن يكون لمصلحة رعاياه .

أما كالديرون فعلى لسان سيجسموندو يقول :

إنه لأمير شفوق الذى يعاقب الطغاة

سيموت كلوتالدو على يدى وسيقبل أبى أقدامى

فهناك قضية خفية تكمن فى قول الرجلين إنها قضية القهر والسلطان ، وتعالج هذه القضية فى ظل الحلم ومساره فى الحياة حلم فى شكل معالجة العلاقة بين الابن والأب واتحاد الأب والابن ، فيصير الابن ملكا رامزا للمسيح فى الجانب الديني العميق ، ورامزا من ناحية أخرى لقداسة شرعية خلافة الابن الشرعى لأبيه الملك دفاعا عن الملكية وتقديسا لها انطلاقا من انتمائه الأرستقراطى ، وفى ظل هذا الدفاع يصبح معاقب الطغاة شفوقا أو الظالم عن علم غير ظالم ما دام الطاغية قد تمثل طغيانه فى انتزاع الحق الشرعى للابن .

وهذه القضية هى محور مسرحية « فى الحياة كل شىء حق ، وكل شىء باطل » فى إطار التزام كالديرون بتصور الوجود الخيالى للأشياء الذى طرحه ابن عربي حيث رأى أن العالم خيال ، وأن كلمة خيال كما ترادف الحلم فانها ترادف السحر الذى يسيطر بشكل أو بآخر فى هذه المسرحية بجانب استمرار الموازاة للتجربة الصوفية وتحكم عناصر نظرية الخيال عند ابن عربي فى بناء الشخصيات ورسم شبكة العلاقات التى تربطها . ويكفى أن الصورة التى رسمها ابن عربي للوجود تجعله يتشكل من الوجود المطلق (وهو الحق) من جانب ، والعدم المطلق (وهو الباطل) من جانب آخر ، وبين الجانبين برزخ البرازخ (الخيال المطلق) .

فكل شىء فى الحياة اذن حق من جانب ، وكل شىء باطل من جانب آخر . ولا يدرك الحق من الباطل إلا باطلالة من البرزخ الذى يطل على كلا الجانبين .

وتدور المسرحية حول شخصية الامبراطور الرومانى فوكاس الذى يقتل الامبراطور السابق له ويغتصب العرش . وهنا تظهر الصورة الدائرية للأشخاص فى ظهور واختفاء على هيئة دائرة تلف تبدأ دائما من حيث انتهت . ولعل كل شخص من شخوص الرواية يمثل فى كل ظهور له رأس زاوية فى مثلث ترتكز رؤوسه الثلاثة على محيط الدائرة . أما البداية من حيث النهاية أو العكس فنماذجها تتمثل فى أن فوكاس كما قتل الامبراطور السابق المسمى « ماوريثيو » فانه يقتل فى آخر الرواية ، وفى أن فوكاس كما قد نشأ بين الجبال والحيوانات (نشأة تشبه نشأة سيجسموندو) فان ابنه وابن خصمه القتيل ينشآن معا فى نفس الظروف ، وكما سلب حق ابن ماوريثيو فى ولاية العهد ، يسلب ابن

ماوريشيو هذا ابنه من ولاية العهد ، وكما تلتقى الأميرة ثنتيا بأراكليو (ابن ماوريشيو) فى البداية ثم تعود للبحث عنه فلا تجد إلا ليونيدو فان ليبيا (ابنة تسيبدو عالم وخبير فى السحر) تلتقى ابتداء بليونيدو وعندما تعود للبحث عنه تجد أراكليو ، وهكذا تشك كل من المرأتين فى نفسها فى أن بين الرجلين تشابها الرجلين تشابها فى مظهرهما الجميل واختلافا فى باطنهما المعرفى ، وبناء على ذلك فلا تعرف ما ترى هل هو حق أم باطل . وحتى الحركة المسرحية فهى حركة دائرية حيث يخرج دائما (أراكليو وليونيدو) من بابين متقابلين تاركين المسرح لشخص ثالث وبخروجهما تدخل ليبيا وثنتيا وعند خروجهما من بابين متقابلين (حيث دخلا) يدخل أراكليو وليونيدو ، وللمرة الثالثة يحدث الأمر فى الدخول والخروج للمهرجين الاثنين فى المسرحية وهما سابانيو ولوكيلى ، فالحركة دائرية دائما وانما كنا لا نرى من الدائرة الا قوسا من محيطها ، لكننا ندرك بقية المحيط بخيالنا نتبع الحركة على القوس الظاهر على خشبة المسرح .

●●●

ويتأكد تحول الحضرة الخيالية عند ابن عربى الى حضرة مسرحية فى هذا العمل لكالديرون دى لاباركا وهو عمل مثقل بالفكر خال من العواطف الساخنة . فاذا كان التصور العام للحضرة الخيالية عند ابن عربى يتركب من برزخ يفصل ويصل بين الحس والعقل فان الحضرة المسرحية فى تعاقبها الدائرى على صورة ثلاثيات متشكل من شخص يمثل البرزخ يحيط به شخصان يمثل احدهما الحس والآخر العقل .

وأبرز مثال لهذه الحضرة المسرحية الدائرية الحركة الثلاثية الرؤوس هو الثلاثى الآتى :

١ - استولفو : وهو رجل من أتباع ماوريشيو عند موت سيده ماوريشيو أخذ ابنا له ولد بعد موته فى واقعة ولادة راحت ضحيتها الأم ، والتجأ بالابن فى الجبال فى خلوة لا يصل اليها أحد ورباه ، وفى الطريق يجد امرأة الامبراطور المغتصب لعرش ماوريشيو ويسمى فوكاس ، وقد وجدها فى حالة ولادة انتهت بأن لاقت حتفها فيأخذ ابنها ويربيه ويرى فيه صمام أمان يحجب عند اللزوم ابن ماوريشيو فلا يتعرف عليه أحد ، اذ لن يعرف الناس اذا عثروا على الولدين أيهما ابن الامبراطور الراحل

٢ - اراكليو : وهو ابن الامبراطور الراحل ويمثل العقل أو الغيب أو باطن الحس المحجوب بالظاهر المحسوس أو بالحس الذى يمثله ليونيدو .

٣ - ليونيدو : وهو ابن فوكاس مغتصب عرش ماوريشيو وقد رباه استولفو ليكون الحس الظاهر الذى يستر ويغطى العقل (أراكليو) فلا يتعرف عليه أحد .

●●●

وهكذا تبرز الحضرة المسرحية حيث يظهر دائما استولفو حاجزا بين « ليونيدو » و « أراكليو » وهو يحجز بينهما فلا يعرف أحدهما الأخر كما لا يعرف نفسه أيضا بينما يعرفهما كليهما البرزخ المطل عليهما وهو استولفو . ويبدو ذلك من الحدث ومن الحركة ومن الحوار على السواء .

وكما يقول ابن عربى فى مواضع متعددة من فتوحاته إذ العقل يحكم بما أعطاه الحس من صور والحاكم يخطىء أو قد يصيب ، أما الحس فيفكر عن طريق القوة المفكرة فيما يرى ويقيس الضوء على بعضها فيتعرف عليها لكنه يخطىء ويصيب فى حدود قدراته المحدودة ، فمريض المرارة يذوق الحلو فيراه مرا ، والبصر يرى الأبيض على البعد أسود وهكذا .

وهذا بعد حوار طويل حول المرأة بين « أراكليو » واستولفو » ثم بين « ليونيدو » و « استولفو » يقول استولفو لهما بعد تناقضهما الشديد في أشواقهما نحو المرأة :

آه . . . أراكليو لكم تحسن الحكم
آه . . . ليونيدو لكم تحسن التفكير

وهذا يدعو العقل الى الحيرة الشديدة حيث يقول ابن عربي : « حارت الحيرة في الحيرة » ويمعن آخر يختار « أراكليو » حيرة شديدة ، وقد يختار معه المتفرج على المسرحية من ثم يسأل « أراكليو » معلقا على كلام « استولفو » السابق قائلا :

كيف للملك أن يكون . . .
اذا كانت أشواقنا تتضاد
فهو يحسن القول . . .
وأنا والكل يحكم في إحسان

وقد غاب عن « أراكليو » ما يعلمه « استولفو » من أن فكر الحس « باطل يحجب حقا » وأن حكم العقل « حق أظهره باطل » فكل شيء في الحياة حق ، وكل شيء باطل .

وعندما يغيب استولفو جسها بين الأميرين يحل محله ظلام يقسم الأميرين ويفصل بينهما ، أو يحل محله فوكاس أو غيرهما . وهذا الثالوث يتكرر من مابانيون ولوكيتي وبينهما استولفو أو فوكاس أو غيرهما .

واذا عدنا الى الحوار حول المرأة الذي سبق وأشرنا اليه والذي انتهى بتصويت « استولفو » لكل من « أراكليو » و « ليونيدو » ودهشة « أراكليو » من هذا التصويت لأمرين متناقضين فان الأمر يتضح قليلا .

إن « أراكليو » يلوم « استولفو » لأنه رأى امرأة ولم يخبره ، ويذكر أن مجرد الاشارة الى المرأة أمام مسامعه يثير ضجيجا في نفسه دون « سبب ما » ودون أن يفهم ماذا يقول هذا الضجيج اللهم الا نصف الفهم لأن نصف الفهم يلذ له . أما ليونيدو فيشكر « استولفو » هذا لأنه عندما يسمع المرأة يرتعش قلبه ويشعر أنها نقيضه ، ويظهر من صوتها في نفسه خوف وألم .

وبعد أن يصوب استولفو كلا الرأيين ويبدى « أراكليو » حيرته يرد « استولفو » بأنه يرى الاثنين معا ، وكل منهما لا يرى الا نفسه ، وبالتالي عجز كل منهما عن أن يفهم الطبيعة المزدوجة للمرأة كجامع خيالي بين الأضداد فهي نصف الحياة للنفس ونصف الموت لها ، وكل منهما رأى منها جانبا يناسبه ، وليونيدو الأرضي (الحس) يرى فيها النصف الفاني ، و« أراكليو » السماوي يرى فيها النصف الحي ، أما استولفو فيرى فيها الوجهين لأنه يرمز للجانب الخيالي الجامع بين الأضداد في رؤيته وخلقه . ويكاد يؤكد كالديرون تباعد هذين الأميرين الشاحذين في كل أجزاء المسرحية فهما دائما وإن اتجها في نفس الاتجاه الا أنهما ضدان نقيضان وجاع أمرهما الحكمة . وهذا الرمز يتسع أفقه ويعمق خلفيته باتحاد ليبيا « الأرض » بليونيدو واتحاد ثيتيا « السماء » بأراكليو . كذلك عندما يختفي الأميران من جانبي الجامع الخيالي سواء كان استولفو أو فوكاس .

وهذا الدور للمرأة يجعل منها منيرا جامعا خياليا أكمل من الرجل فهي تصفان يجمعهما برزخ الأنوثة ، ولهذا فهي كما يقول ابن عربي ويؤيده كالديرون المجلى الأمثل لله لأن الرجل عالم صغير والمرأة عالم أكثر عمقا وسماوية من الرجل .

●●●

ونخلص من هذا أن الحضرة الخيالية عند ابن عربي

تتشخص وتتجسم في صورة شخصيات بالحضرة المسرحية عند كالديرون .

ولن نطيل هذه المرة في تحليل هذا النص ولكننا كما فعلنا مع مسرحية « الحياة حلم » سنشير الى بعض التفصيلات الهامة التي تؤكد إطار الثقافة الكالديرونية العام :

١ - استفاد كالديرون من ثقافته التصوفية في تدعيم نظرياته السياسية حيث ينشأ فوكاس وليونيدو وأراكليو في نفس الظروف الخشنة يعانون مجاهدة النفس في الجبال التي يكون فيها الانسان نصف انسان ونصف حس (كما يكرر كالديرون) ، ولكن فوكاس نشأ بلا شيخ فشيخه الشيطان ، وأما ابنه فقد رباه شيخ وهو استرلفو ليكون مثل أبيه حجابا للحق الذي هو أراكليو صاحب الحق الشرعي . وهكذا ينتهي الأمر باستيلاء أراكليو على العرش وعفوه عن حجابه الذي يتطهر به حقا في خلق .

٢ - أن الظلم رحمة والظالم سيف الله يقتص به ثم يقتص منه ، وهكذا يصير ظلم فوكاس رحمة حيث كان وجوده مغتصبا للعرش هدفا ينتهي باعادة العرش لصاحبه بعد أن يعم ظلمه ذلك الظلم الذي باطنه الرحمة .

٣ - في نهاية اليوم الأول من المسرحية يدور حوار بين « ثينا وأراكليو » تحاول فيها أن تعرف من هو فلا يعرف شيئا فتلومه قائلة : « ألا تعرف شيئا أبدا ؟ » فيرد عليها قائلا في حديث معها : « . . لا يعرف القليل من يعرف أنه لا يعرف » وهكذا يعيد صياغة قول مأثور مشهور بين المتصوفة لأبي بكر الصديق « العجز عن الادراك إدراك » ، وهذه المقولة هي صلب المعرفة الخيالية عند ابن عربي ، فالرائي رؤية خيالية لا يرى الا في حالة الغيبة عن الحس فحين العودة الى الحس يعجز عن أن يستعيد ما رأى ، وخلاصة ما يدرك أنه عجز عن إدراك ما رأى لأنه مما لا يدرك .

٤ - يظهر في المسرحية مهرجان يدخلان دائما من بابين متقابلين : ويخرجان منها وهما ظل للأميرين بل إن اسمها يكشف عن رمز الأميرين ويفتح الباب واسعا لما يتحدث عنه ابن عربي تحت اسم الرمز الصوفي في أعمال كالديرون دي لاباركا . الأول اسمه سابانيون وهي اشتقاق من المصدر - أي المعرفة رمزا للغيب والعقل والباطن أو الجانب الذي يمثله أراكليو في المسرحية . أما الثاني فاسمه لوكيق .

وهي كلمة مشتقة من أي المجنون فكأن اسمه الجنون أي الستر والتغطية وهو دور الحس الذي يمثله ليونيدو ، وهذا ليس حدسا بل يؤيده حوار المهرجين الى حد التصريح في بعض الأحيان ، فليونيدو ينهر لوكيق الذي يوازيه في العمل قائلا له :

- انصرف أيها المجنون
وينهر أراكليو سابانيون قائلا له :
- اذهب أيها الأحمق
(وذلك في اليوم الثاني من المسرحية)

فوصف لوكيق بالجنون لا يحتاج لمناقشة فيما ادعيناه ، أما الذي يحتاج لمناقشة هو وصف سابانيون بالأحمق ، ولعل عودتنا الى تراث ابن عربي ومناقشته للفلاسفة النظريين والعقليين فانه يردهم الى الحمق بادعاء التجريد ولا تجريد على الاطلاق ، وبادعاء المعرفة والعقل لا يصنع الا اصدار الأحكام خضوعا لمعطيات الحس ، فحمق العقل هو أنه محجوب بالحس ، ويكاد يؤكد ذلك اسم كل من أراكليو وليونيدو ، فالأول مشتق من « خزانة الدولة » فالعقل خزانة لمعطيات الحس ، والثاني مشتق من اسم الأسد دلالة على الوحشية والحيوانية التي تسم الحس الذي يمثله ليونيدو . وهذه النقطة تدفعنا للاشارة الى قضية اللعب بالألفاظ ، ذلك اللعب الذي يقصد به الحد ، كما يقول أمريكو كاسترو - وهي قضية شاعت في الأدب العربي عامة والأدب الصوفي الاسلامي خاصة ، وعن هذا المصدر شاعت في

أعمال « سان خوان دى لاكروس » و « سانتا تيريزا » المتصوفين الأسبانيين ثم أصبحت صفة أساسية لأعمال كالديرون . ولا يسعنا الآن الا الوعد بالعودة الى دراستها ولكننا نكتفى بتأكيد هذه الظاهرة ليس فى إطار الزخرفية الباروكية ، ولكن فى إطار قيمتها الرمزية الواضحة ، والتى لا يمكن تفسيرها إلا فى ظل نظرية ابن عربي فى اللغة كما عرضناها فى كتابنا « الخيال والشعر » .

٥ ـ طول المسرحية لا يعرف فوكاس أى الأميرين ابنه ؟ فكلاهما ابنه وليس ابنه بل ابن غريمه ، وهو وغريمه صورتان لجوهر واحد لأنه أب وليس بأب ، فهو المنجب لأحدهما فهو أبوه ولم يربه فهو ليس أباه . كذلك استولفو ربى الأميرين فهو أبوهما ولكنه لم ينجبهما فليس بأب لهما . إن الحق دائما يخلقه الباطل كما أن الباطل يظهر الحق فيتخلق به ، فكل شيء حق وباطل أى خيال ، ولفظة خيال نفسها تتردد فى المسرحية ومثلها كلمة حلم ونوم بمفهوم تحدثنا عنه فى دراستنا للمسرحية السابقة .

٦ ـ ما أشرنا اليه من ازدواجية فى المسرحية السابقة تثرى به هذه المسرحية . فأراكليو وليونيدو وكلاهما نصف حس ونصف انسان ، والمرأة نصف موت ونصف حياة ، وهى سماء والرجل أرض ، والغياهب يتخللها النور ، والنور يتخلل الغياهب ، واستولفو يربى أميرين ، وفوكاس يقع بين ابنين كلاهما ابنه وليس ابنه ، والشخصيات النسائية اثنتان ليبيا وليشيا . ولن نعدد الثنائيات فلا حدود لها ، ولكنها كلها ثنائيات تفصلها وتصلها برازخ طوال .

٧ ـ تموت الأم عند الميلاد تأكيدا لدور الأب السماوى وتخلص المريد من الطبيعة التى تمثلها الأم ، وهذا ما حدث لأم كل من أراكليو وليونيدو وهذا ما حدث لأم سيجسموندو ، ومما يؤكد الاطار الفكرى الواحد وراء العملين كما يؤكد موازاة التجربة الفنية للتجربة الصوفية هو تكرر شخصية المريد الذى يتربى على يد شيخ فى العملين .

●●●

وإذا تركنا هذا المثال الثانى دون أن نستوفيه حقه من الدراسة فاننا نعود لطرح موضوع مسرحية ثالثة وأخيرة فى هذه الدراسة . انه موضوع شائك يصعب الامساك به ، ولكنه فى النهاية بسط وقبض يملآن حياتنا ، كلاهما خيال فى خيال لأن القبض لى بسط قد يعود البسط قبضا .

إن هذه المسرحية هى « البسط والقبض ليسا أكثر من خيال » ولا يسعنا فى البداية الا تكرار ما ذكرناه فى أول هذا البحث من أهمية عنوان هذه المسرحية فهو عنوان صوفى اسلامى وحالى ينتمى الى ابن عربى ، والبسط فى هذه المسرحية يقدمه الخيال عند الملكة فى حلمها ، فالحلم فى هذا العمل الكالديرونى يمثل البسط بجانب القبض لأن العمل كله يدور فى صراع وحركة ، والأم تسعى لتحقيق الحلم ، فكون الحلم مجرد حلم بعيد عن الواقع قبض ، وموضوع الحلم بسط . وتدور الأحداث فى سعى ملح لتحقيق ذلك الحلم وهو حلم لملكة مهجورة من زوجها الملك رغم جمالها وكفاءتها وحبها له . وفى الحلم ترى زوجها وقد منحها حبه الذى حرمت منه طويلا ، ويتمخض هذا اللقاء الغرامى بين الزوجين عن نتاج ثالث أو عن عملية خلق لطرف ثالث هو ابن لهما ، والقصة لها سند من التاريخ كما يزعم بعض المؤرخين حيث إن الملك بدرو الثانى لاراجون الذى وصل الى العرش عام ١١٩٦ كان قد تزوج من ماريا دى مونت بيلير لأسباب سياسية تتعلق بضم مقاطعة هذه الأميرة الى مملكته . وبعد الزواج أهمل الزوجة ولم يقربها قط مما أقلق الناس خوفا من عدم قدوم ولى للعهد ، أما الملك نفسه فلم يبال وواصل حياته الجريئة المغامرة بحثا عن النساء والمغامرات . ويتدخل بعض الأشراف بالاتفاق مع الرجل الذى يدبر للملك المقابلات الغرامية

لتدبير لقاء الملك مع الملكة في الظلام على أنها احدى معشوقاته ويسفر اللقاء عن مولود هو « خابي القائع » ، ويصبح هذا الموضوع الطريف هدفا لكثير من الأعمال المسرحية ومنها مسرحية كالديرون هذه . ويلاحظه كلاوديلو اى بلزا سيلفا » في دراسة مطولة عن المسرحية في نقده لتحقيق ثالوث الشخصيات الذى يميز هذه المسرحية دون أن ينبه على أى تفسير لهذه الملاحظة . وهذا الثالوث غير قابل للتفسير الا في ظل المفهوم الديني المسيحي من ناحية ، وفي ظل الفلسفة الخيالية لابن عربي من ناحية أخرى . بل ونرجح كفة التفسير الصوفي الاسلامي لبرزخية تواجد الشخصيات ودوريتها ، بل ولانطباق نظرية ابن عربي حول الحلم على حلم هذه المسرحية ، ثم لانطباق فكرة الحلم هنا مع فكرة في « الحياة حلم » مع اختلاف نسبي في الوظيفة التي يشغلها الحلم هنا . والخيال في هذا العمل يلعب دورا خلاقا . فالملكة يتخيلها الملك معشوقته وهي زوجته ، فيحبها كمعشوقة دون أن يدرى أنها زوجته التي يكرهها فهي مصدر قبض له وتصبح مصدر بسط . أما المعشوقة التي احتلت الملكة مكانها فهي فتاة أحبها الملك وكلف بها ، ولكنها تحب شخصا آخر وتتزوج منه . وزوجها يثق فيها من ناحية ، ومن ناحية أخرى يصنع خياله الشك فيها وعدم الثقة والغيرة عليها من الملك ، وهو هنا يشك في امرأة هي موضع الثقة ويثق في امرأة يشك فيها وهي لم تصنع بالفعل ما يبرر شكه حتى لو تخيلها في غرفة نوم الملك مكان زوجته الملكة التي شغلت غرفتها . وتتضح وظيفة الخيال في قول الملكة دونيا ماريا :

يا سيدى انه ليخدعكم

الخيال الأعمى

فأنت تبحث عن بعضهن (امرأة معشوقة بعينها)

وتجد أخريات (تعنى أنه يبحث عن معشوقة فيولانتي فيجد الملكة)

فمن يعتقد أن خيالا يؤدى
الى ما يضجر بالنهار
والى ما يبتغى بالليل

والنهار والليل رمزان لعالم الشهادة وعالم الغيب ، في الأول يضعف الخيال لاختلاط نوره بنوره النهار ، وفي الثاني يقوى الخيال فكل رؤية لا تتم الا بنوره . ومن ثم فالخيال يؤدى أن تنقبض حسا بما تنبسط به روحا . ولذا « فالعارفون مقبوضون في حال بسطهم ، ولا يصح لعارف قط أن يكون مقبوضا في غير بسط ، ولا مبسوطا في غير قبض ، وما سوى العارف اذا كان في حال قبض لا يكون له حال بسط ، واذا كان في حال بسط لا يكون له حال قبض ، فالعارف لا يعرف الا بجمعه بين الضدين فانه صور كله كما قال أبو سعيد الخراز ، وقد قيل له : بم عرفت الله ؟ فقال : بجمعه بين الضدين » (الفتوحات جـ ٢ ص ٥١٢) ، فمصدر البسط والقبض واحد عند ابن عربي وهو الخيال فما تراه من بسط طرف البرزخ يقع على طرفه الآخر القبض والعكس صحيح ، وهذه هي التجربة العميقة صوفيا وراء التجربة الفنية في هذا العمل ، فلقد أثبتت الملكة للملك أنها مصدر قبض وبسط معا ، وأن الخيال خدعة لأنه عجز عن أن يرى الا جانبا واحدا منه في الملكة ، وجانبا واحدا مخالفا في المعشوقات لأن الملكة مصدر قبض ، والمعشوقات مصدر بسط ، فكان كعامة الناس من غير العارفين اذا كان في حال قبض لا يكون له حال بسط والعكس . وعندما يرى الملك القبض في البسط والبسط في القبض يصير عارفا بفضل تجلى الحق له في تجلى المرأة العارفة صاحبة الحلم والخيال وهي الملكة .

في إطار فلسفي يجعل من فكر ابن عربي نموذجا له تنضم في داخله عناصره الثقافية في علاقات تشدها نحو آفاق التصوف التي كما - أكرر دائما - هي نفس الآفاق التي يستمد منها الفن الهامه ويتطلع دائما في أنحائها بحثا عن عرائس الخلق . وفي ظل هذا النسق الثقافي الكالديروني

تتحول التجربة الصوفية بما خلقها من فكر وفن الى تجربة فنية ذات بعد روحي عميق ، وان وجود هذا النسق الثقافي لكالديرون يجعل من اعادة دراسة أدب أسبانيا في القرن السابع عشر أمرا ضروريا كأساس لفهم التراث الأدبي الأسباني العظيم فهما علميا ينبع من أنه تراث قد جاء بانيا فوق تراث أسبق هو التراث الاندلسي العربي الاسلامي ، وان ما هدمته السياسة ومحاكم التفتيش عض عليه الأدب بالنواجذ واتخذ منه وقودا لشعلة الفن الأدبي الأسباني التي لا تزال تضيء الدنيا ويزخر بمدها الانساني الرحيب .

***

المصادر

ابن عربي :
الفتوحات المكية (مصورة عن طبعة بولاق) ، دار صادر ـ بيروت (أربعة أجزاء) .

Calderon de la Barce :

1 — Autos sacramentales, collection Austral, No 69,74

2 — Een La vida todo es verdady Todo es Mentira, Tamesis Books,London, 1971

3 — Gustos Y plsguetos Son No Mas que Imagination, player Madrid, 1974

4 — La vida es Sueno, Collection Austral NO 39 .

* ** **

ثلاثية صموئيل بيكيت

جبار سعدون سلطان
مدرس مساعد/ جامعة البصرة
كلية الآداب/ قسم اللغة الانكليزية

التقديم :

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط بعض الضوء على فن بيكيت الروائي وإضافته النوعية إلى رواية ما بعد الحداثة Post-modernist Fiction. لا ريب أن هذا الجانب لم يحظ بما يستحق من التركيز قياسا ، إلى الأعمال الضخمة التي تتناول مختلف جوانب مسرحه « العبثي » . وكما سوف يتضح ، لاحقا ، فإن فن بيكيت القصصي ، ولا سيما ثلاثية « مولوي » (١٩٥١) و « ومالون يموت » (١٩٥٢) و « اللامسمى » (١٩٥٣) ، أثبت بما لا يدع مجالا ، للشك بأنه لا يقل شأنا وإبداعا ، عن مسرحياته . والحق أن الخط الجديد لفن بيكيت القصصي تمكن من استيعاب كوابيس وهواجس شخوصه ببراعة متناهية .

●●●

أورد صموئيل بيكيت في دراسته الشيقة التي كتبها عن روائي آخر شاء أن يتناول مسألة العزلة والاحساس بوطأة الزمن ، وأعني به مارسيل بروست Marcel Proust بعض المؤشرات المفيدة التي من شأنها أن تفسر وتخترق حجب عالمه الروائي (وأقصد به بيكيت نفسه) . إذ أن الشيء المهم بالنسبة للفنان حسب ما يرى بيكيت هو عالمه الداخلي ، رؤاه المثالية وكوابيسه :-

« إن الفنان نشط ، لكن بشكل سلبي ، أي يبتعد عن زيف الظواهر وراء محيط الدائرة وينجذب إلى وسط الدوامة . وليس بوسعه أن يقيم صداقات لأن الصداقة هي القوة النابذة للخوف من الذات وإنكار الذات . . . نحن وحيدون ولا يمكننا أن نعرف الآخرين أو يعرفوننا »(١) .

(١) Beckett, Samuel: Proust (1931), John Galder (1970 edition), London, p.64

إن هذا الانسحاب من « الواقع » أو « العالم الموضوعي » متأت من كون الواقع ذاته - حسب ما يرى بيكيت - مخادعا ومضللا وزائفا وعرضة للتغيير . وهذا الفهم عن الواقع يجد معادله في « عدم الاستقرار الزمني » لأعمال كتاب ما بعد الحداثة ، لو استعرنا عبارة من ديفيد لودج⁽²⁾ . ويشير رونالد سوكينك - وهو الآخر أحد كتاب ما بعد الحداثة - إلى هذا الموقف الحرج الذي يواجهه الكاتب المعاصر الذي « يضطر إلى أن يبدأ من لا شيء » . إن الواقع غير موجود والزمن غير موجود والوجود الشخصي غير موجود⁽³⁾ . ومن هنا برزت الرؤية المضببة للعالم الخارجي بوصفها إحدى السمات البارزة التي تميز أدب القرن العشرين . وبالتالي فإن إخفاق الكلام في تحقيق غايته الأصلية ينجم في الأصل عن هذه العلة الرئيسة ، أي « عدم وجود عالم خارجي نعيش فيه كلنا ونشير إليه كلماتنا »⁽⁴⁾ .

إن قدرات بيكيت الفنية متعددة وتحتفظ بنفس المكانة . إلى جانب مسرحياته العبثية الناجحة وقصائده ، نجد أن قصص بيكيت لا تقل شأنا عن تلك الأعمال . فالثلاثية في حقيقة الأمر لم تكن محاولة بيكيت الأولى في عالم الرواية . إذ أنه نشر مجموعته القصصية الأولى « مقاومة من غير طائل » (More Pricks than Kicks) عام ١٩٣٤ و « مورفي » (Murphy) عام ١٩٣٨ .

ينقسم الجزء الأول من الثلاثية « مولوي » (١٩٥١)⁽⁵⁾ إلى بابين يطرح كل منهما رواة وطرائق تعبير متباينة . يتألف الباب الأول من فقرتين فقط ، وتكرس معظم الاستطرادات في الكتاب إلى إبراز عقلية مولوي Molloy ومزاجه ورؤيته عن الحياة ، في حين نجد أن الباب الثاني يشتمل على فقرات اعتيادية وتصبح الطريقة تقليدية أكثر ، وهذا الجانب تعمد المؤلف أن يصفه على هذا النحو بغية إيضاح أن موران Moran يفتقر إلى حساسية مولوي الفنية .

يشكل البابان في رواية « مولوي » إطارا « دائريا » ، بمعنى أن الرواية تنتهي في نفس النقطة التي بدأت فيها . في الباب الأول نجد مولوي في غرفة أمه وهو معزول تماما عما حوله ، وقد استغرق في هاجس أقض مضجعه وهو كتابه « تقرير » وبعد أن يسرد تفاصيل تجربته بالاضافة إلى حالته الذهنية الراهنة ، تنتهي حكايته في ذلك المكان ، مطرونة بذكريات عن الشخصين والحيوانات والأماكن التي سبق أن احتك بها في قصته : « تذكرت كمكات الشرة » . واستعدت في ذاكرتي المسافرين . كان أحدهما يحمل هراوة . لقد نسيتهما . رأيت الأغنام من جديد . أو هكذا الآن - لم تخلني ذاكرتي ، إذ عاودتني لمحات أخرى من حياتي . كان يبدو أن هناك مطرا « وشمسا » مشرقة « وتبدلا » في الطبيعة . جوا « ربيعيا » حقيقيا » » . اشتقت إلى العودة إلى الغابة . أو ربما ليس شوقا « جارفا » . إذ بإمكانه أن يبقى حيث شاءت الصدف أن يكون (Molloy p.91) .

وبنفس الطريقة تصح على حكاية موران : في البداية ، نجده في غرفته يحاول أن يكتب تقريرا

---

(٢) Lodge, David: The Modes of Modern Writing (Edward Arnold, reprinted in paper back, London 1979) p. 226

(٣) Suckenick, Ronald: The Death of the Novel, Chicago 1960 p.20

(٤) Gaskeld, Ronald: Drama and Reality (The European Theatre since Ibsen) London, 1972 p.44.

(٥) Beckett, Samuel: Three Novels (molloy 1951), (Malone Dies 1952), (The Unnamable 1953), New York 1965.

« لوكالة » مجهولة ، وبعد أن يسرد كل التفاصيل المتعلقة ببحثه عن مولوي ، نجد الاستنتاج السابق ذاته : أي أن موران يكتب في غرفته في حين يهطل المطر خارج البيت .

تعكس رواية « مولوي » في بابيها مجتمعين بعض الأصداء عن كتّاب ذوي مشارب متباينة وتصورات عن الحياة في غاية الاختلاف كما أوضح مالكوم برادبري في مقام آخر[٦] أن كلا الراويين مشغولان بهاجس البحث (مولوي يبحث عن أمه ، وموران يبحث عن مولوي) ، وأن كلا الاثنين ملزمان بالتصدي للمصاعب التي تواجهها . كل ذلك يحمل إلى الذاكرة أصداء بعيدة من كتّاب آخرين أمثال مارسيل بروست في روايته « البحث عن الزمن الضائع » (Remembrance of Things Past) وجيمس جويس في روايته « يوليسيس » (Ulysses) . إذ أن مشكلة البحث هنا تشكل المحور المشترك في هذين العملين رغم ما بينهما من فروقات كبيرة . فالراوي في عمل بروست يستعرض أحداث وتجارب الماضي ، ومن خلال ذلك يسعى إلى شيء من إدراك لذاته المشتتة ولوجود الفعل التي تركها تلكم الأحداث عليه . أما في الثاني ، فإن هاجساً « تسلطياً » قد استحوذ على الشخصية المحورية ، ليوبلد بلوم من بين الاهتمامات والمشاغل اليومية التي تقتحم تفكيره في ذلك اليوم الذي تتابع أحداثه الرواية ، وأعني به البحث عن « الابن » الذي توفي في صغره ، ولقاءه بالفنان الشقي ستيفن ديدالس ورعايته وحنوه عليه . يتنفس عن مشاعره الأبوية الدفينة في أعماقه . وإذا كان مارسيل بروست وجيمس جويس قد سمحا للذكريات والتداعيات والخلجات أن تجد طريقها إلى وعي الشخوص دون قيد بالترتيب الزمني المألوف ، لا سيما عند جويس ، فإن الشخوص الروائية عند بيكيت غير معنية بالزمن بالمرة . ولا يبذل المؤلف اي جهد لإيضاح ذلك « تماماً » ، كما يجد الشريدان (استراغون وفلاديمير) في مسرحية « بانتظار غودو » أن الشجرة التي وجداها عارية من الأوراق في الفصل الأول من المسرحية ، قد أزهرت ، ويبقى تقدير الزمن الذي انقضى في حالق النظارة أو القراء !

ومن ناحية أخرى ، تحمل السخرية اللاذعة والهجاء القاسي الذي يتوزع في ثنايا الرواية بعض النبرات من هجاء سويفت Swift واستخفافه بقدرات الانسان والتشديد على مثالبه ونقائصه . فالرواية تكتظ بالمشاهد التي تصدم القارىء بألفاظها النابية والجارحة . ومع ذلك ، فإنها تشتمل على العديد من المفارقات والمواقف الساخرة ، والجزء الأكبر يتأتى من السقطات المتكررة في ذاكرة مولوي بالإضافة إلى وجهة نظره الساخرة من الأشياء من حوله . على سبيل المثال ، حين يعتقله البوليس لركوبه غير النظامي دراجته الهوائية ، يوضع مولوي في موقف محرج نتيجة لإخفاقه في الإجابة عن الاسئلة التي يطرحها العريف :-

وعلى حين غرة تذكرت اسمي ، مولوي . اسمي مولوي ، صرخت فجأة ، الآن أتذكر . ما من شيء يجبرني على أن أدلي بهذه غير أني أعطيتها ، على أمل أن أرضي الآخرين حسب ما أتصور .

« لقد سمحوا لي أن أبقي قبعتي على رأسي ، ولا أعرف السبب من وراء هذا . هل انه اسم أمك ؟ قال العريف ، لابد أنه كان عريفاً مولوي ، صرخت ، اسمي مولوي . هل ان ذلك اسم أمك ؟ قال العريف . ماذا ؟ قلت : اسم أمك مولوي ، قال العريف أجل ، قلت : الآن أتذكر . واسم أمك ؟ قال العريف . لم

---

(٦) Bradbury, Malcolm: Possibilities, London 1973. p.178

أنهم . هل إن اسم أمك مولوي أيضا ؟ قال العريف : وفكر بالموضوع مليا . أمك ، قال العريف ، هل إن اسم أمك ـ دعني أفكر ! قلت : وأخيرا أتصور أن الموقف كان على هذا النحو . خذ وقتك ، قال العريف : هل كان اسم الأم مولوي ؟ محتمل جدا . لابد أن اسمها مولوي أيضا ، قلت » (Molloy P.23).

وفوق هذا كله ، تظهر « مولوي » أو بالأحرى الثلاثية برمتها تأثير جيمس جويس على الابداع عند صديقه الأثير ، بيكيت ، على الرغم من كون الثلاثية تصب في نهاية المطاف في مسار ما بعد الحداثة ، على أساس أن الحداثة في الفن القصصي التي حمل لواءها جويس وفرجينا وولف والتي أحدثت نقلة نوعية في الفن القصصي عبر التخلص من الأساليب والأنماط التقليدية في سرد القصة ـ قد استنفدت أغراضها لتفسح المجال أمام ظهور الرواية المضادة anti — novel التي وجدت في فرنسا أرضا « خصبة » ومجالا « رحبا » للانتشار ، أقول على الرغم من هذا كله ، فإن بمقدور المرء أن يلمس تأثير جويس من خلال هوس بيكيت بالكلمات واستخدامها بالشكل الأمثل بغية الاستفادة القصوى من معانيها ومدلولاتها في إيصال العالم الداخلي لشخوصه المأزومة إلى القارىء ، لكن دون اللجوء إلى تعقيدات أسلوب تيار الوعي أو تداعي الشعور . فاللغة التي وظفها بيكيت هي « لغة مباشرة من شأنها أن تنقل تدفق الأفكار بشكل مباشر ، بدلا من غياب الأفكار المشوشة »[٧] وأسلوبه عموما « محكم ودقيق ، وأحيانا برقي » . ومن هنا فإن الكلمة هي المفتاح لعالم بيكيت ، ولها دور رئيس في إبراز صراعات شخوصه . وهذا الجانب دون أدنى ريب يمثل إحدى الخصائص الرئيسة التي تميز روايات بيكيت عن الروايات الأخرى . لا سيما إذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة أن حجم الثلاثية كله هو مكافىء ، بل أقل من رواية تقليدية واحدة . وهذا بحد ذاته يستلزم اهتماما « كبيرا » من جانب القارىء يكرسه لهذه النقطة . إذ أن كتاب ما بعد الحداثة ـ وبيكيت أحدهم بعد هذا كله ، أخضعوا الأداة اللغوية إلى الدراسة والتمحيص لأنه « لم يعد بوسعهم بعد الآن أن يعرفوا كيفية استعمالها (الكلمات) . . . واقتربوا منها بشعور من التحفظ ليث أنه عجد تماما »[٨] وكما هو شأن العديد من الروايات الفرنسية المضادة بمناهجها الجديدة عن الكلمة ووظيفتها ، فإن ثلاثية بيكيت تشدد على « الكلمة التي تقتصر على التحديد والتعيين والتعريف »[٩].

هناك أرضية مشتركة بين جزئي الرواية ، « مولوي » ، وهي فكرة البحث الآنفة الذكر ـ مولوي يبحث عن أمه وربما يأمل من خلالها أن يتوصل إلى معنى وراء الفوضى التي يرزح تحت وطأتها : « وإذا أجبرت على البحث عن معنى لحياتي ، لا يمكنك فإني في البدء سوف أدس أنفي في ذلك التشوش القديم . . . الحالة التي لم تتخذ صفة إنسان أو حيوان » (Molloy P.19). يمنى بحث مولوي بالفشل ، إذ أن هناك مصادفات وأحداثا طارئة قد أبعدته عن غايته ـ البوليس ولوسي Lousse ومحاولاتها اليائسة للابقاء عليه ، وحارق الفحم الذي يقتله مولوي وأخيرا الحفرة التي يسقط فيها ، ليحمل إلى غرفة أمه دون أن يراها . ومن

(٧) Elsom, John: Post-War British Theatre, London 1976 p. 61.
(٨) Sartre, Jean Paul: What is Literature, London, (1967 edition) p. 61.
(٩) Grillet, Robbe: "A future for the novel". Quoted in David Lodges 20 th Century Litureary Criticism, Longman 1972 p. 472.

جهة أخرى يعتبر بحث موران ناجحا بشكل جزئي : إذ مع أنه لا يجد مولوي ، لكنه يمر في حالة من التحول بعد سلسلة الأحداث التي يمر بها في الغابة والتي تجعله مطابقا « تماما » للشخص الذي يبحث عنه ، مولوي حيث تصبح عقيدته الدينية مهزوزة كما هو حال مولوي ويعاني من آلام حادة في الساقين ، الأمر الذي يضطره إلى استخدام العكازات ، وبعد الوصول إلى هذه الحالة في بحثه ، أي حين يصبح مولوي ـ لو جاز التعبير ـ يشعر موران بالغبطة والرضا : « شعرت أني راض عن نفسي ، إلى درجة الاستعلاء وقد يبرئ العمل الذي أقدمت عليه . وقلت بأني سوف يغمى علي تماما . إنها مسألة وقت ليس الا » (Molloy P.163).

ومما لا ريب فيه أن الرواية ترتكز كليا على صورة الأم وهي تحمل دلالة كبيرة لكونها تتعلق بالموضوع وأمي به بمفهوم بيكيت عن الانسان بوصفه لغوا ، مثل « سر الدائرة : يمكن التأكد من بدايتها، غير أن طرفها يتلاشى في المطلق »[١٠] مع أن الجزء الثاني « مالون يموت » (١٩٥٢) (Malone Dies) يتناول أحداثا « وشخوصا » مختلفة ، فإن بيكيت يحافظ على وحدة الثلاثية عن طريق تذكير القارىء ببعض العناصر التي ورد ذكرها في الجزء الأول وفي ذات الوقت تمهد الطريق إلى الجزء التالي . ولو أن أحداثها تقع في مكان مختلف ـ ربما فرنسا كما يتضح من الأوصاف التي يطرحها المؤلف في الصفحة الأولى من الرواية « الرابع عشر من تموز ، عيد الحرية والقديس جون ، يوم المعدال » ، إلا أن تفاصيل الغرفة التي يعيش فيها مالون تشبه إلى حد كبير غرفة مولوي ونفس جو العزلة والتوحد . هنا يروي مالون بعض الأقاصيص عن رجل وامرأة وحيوان وشيء . « ربما حجرة » والنقطة الأخيرة تذكرنا بالضجيج الذي أثاره مولوي حول وضع الست عشرة حجرة في جيوب بنطلونه ومعطفه .

وفي حقيقة الأمر ، يشدد بيكيت في كل أجزاء الثلاثية على عدة أشياء مادية ـ مثل الدراجات الهوائية والعصي والقبعات ، تماما مثل كوميدي مسرح المنوعات والتي نجدها عند شخوصه الدرامية أمثال استراغون وفلاديمير وهام وغيرهم . وكما يوحي العنوان ، فإن الكتاب برمته يدور حول موت الراوي الذي هو الشخصية المحورية في الكتاب في ذات الوقت ومحاولته تزجية الوقت عن طريق سرد أجزاء أو مقاطع من حكاية يهدف عن طريقها إلى أن يتخلص من « الرتابة » التي تكتنف حياته و « ان يحاول ويعيش ، ولتكون سببا للعيش ، لأن يكون شخصا آخر ، ليضع نفسه في جلد شخص آخر » (Malon Dies P.195).

إن مسألة الذات تمثل نقطة جوهرية في « مالون يموت » كما هو الحال في الجزء الأول . يتركز الاهتمام هنا على محاولة مالون مراجعة ذاته ، الضمير « أنا » ، أي الراوي والبطل الحقيقي للرواية (والبطولة هنا تشير إلى كونه محور الأحداث) لأنه على الرغم من كونه يسرد أحداث قصة أخرى وشخوصها ، ينجح في سبر أغوار ذاته واستجلائها عبر الطريقة التي يرسم بها الشخوص وحيواتهم القاتلة والخالية من المعنى . ومن هنا فإن معنى الرواية أو أية رواية كما أوضح لوكاش يتأتى من إدراك الشخصية الرئيسة لذاتها واكتشاف أن العالم الخارجي خلو من المعنى : « إن الشكل الداخلي للرواية قد فهم باعتباره عملية رحلة الفرد باتجاه ذاته ، الطريق من الأسر الجامد داخل واقع حاضر فقط ـ واقع متغاير الخواص في ذاته وخلو من المعنى بالنسبة للفرد ـ نحو إدراك واضح للذات . . . إن المعنى الحقيقي يكمن في

(١٠) M.J.E.'Samuel beckett' in Encyclopaedia Britannica.VOL.2.P.789 .

اكتشاف البطل عبر التجربة بأن يصبحا من المعنى فقط هو أقصى ما يمكن للحياة أن تمنحه(١١) .

ولابد من التنويه إلى أن شخوص الثلاثية تكاد تحمل نفس الهموم والهواجس بل حتى السمات الجسدية . إذ أن مالون في الجزء الثاني يحمل الكثير من صفات شخوص بيكيت المأزومة السابقة أمثال مولوي وموران ، بل حتى في الروايات الأخرى أمثال مورفي ومهرسير . إنهم جميعا يمثلون أوجها مختلفة لـ « المتشرد » ، البطل التقليدي في مسرحياته والذي كانت لبيكيت الانسان تجربة قاسية معه ، لكنها أتت أكلها في فنه(١٢) . هنا يعيش مالون في غرفته وحيدا ، وحتى الاسم الذي اختير له يشير إلى العزلة والوحدة ، إذ أن اسم Malone ليس إلا تحويرا بسيطا للصفة الانكليزية alone والتي تعني « متوحد » أو « منعزل » . يروي مالون حكاية « للتسلية » ، إذ هو يعد الأيام بانتظار موته . وهو يحرص كثيرا حول عدم الكشف عن « ذاته » في أثناء سرده لحكاية سابو Sapo ، لكن حين يستغرق في وصف عائلة سابو وحياته وآرائه في الصحة العقلية فيما بعد ، فإنه يكشف دون وعي عن عدة جوانب من اهتماماته ووجهات نظره القاتمة عن الحياة .

ان التكنيك الذي وظفه بيكيت في الرواية يتناسب مع موضوع الكتاب والذي يتناول خلق « حكاية للتسلية أو لتزجية الوقت » . والحكاية على ما فيها من جوانب بيوغرافية والتي يبذل مالون جهودا مضنية لتجنبها ، تزوده بالفرصة للسخرية من إبداعه ، ويدلي ببعض الملاحظات على شكل فواصل من شأنها أن تعطي القارىء فكرة عن مزاجه وحالته الذهنية . باختصار ، إن التكنيك المستخدم هنا هو مزيج من الباروديا (المحاكاة) وتعليقات مالون عليها . « لم يكن عند سابو أي أصدقاء ـ كلا هذا لا يصلح !» (Malone Dies p. 190) . وهذا مثال آخر : « عليّ أن أحاول وأكتشف . . . لماذا لم يُطرد سابو مع أنه كان يستحق ذلك . لأني أريد أقل درجة ممكنة من الغموض في قصته . قليل من الغموض هو بحد ذاته لا يساوي شيئا في هذا الوقت . (Malone Dies p. 190) .

وحين ننظر الى الرواية ككل ، يتضح أن الجزء الثاني من الثلاثية يتمكن من اعطاء فكرة واضحة عن مالون والضياع الذي يلفه بأرديته ومعاناته واحباطه ـ وهذا يقودنا الى الجزء الثالث من الثلاثية ، أي بعد موت مالون ينقلنا بيكيت الى عالم « اللامسمى » (١٩٥٣) .

يعتبر « اللامسمى » أصعب أجزاء الثلاثية حيث تتداخل الشخصية الروائية التي جُردت من الاسم بصورة مقصودة بصوت بيكيت ، الانسان . وكما أوضحت آنفا ، ينتهي الجزء الثاني بموت مالون الذي هو مولوي في حقيقة الأمر . هنا . وبعد مالون ، نلتقي هذه الشخصية العديمة الملامح في محاولة مضنية الى معرفة الذات . وهكذا نجد البحث عن الذات يشكل احدى النقاط الجوهرية التي تبلورها الثلاثية .

هنا لا توجد حبكة بالمرة والتفاصيل القليلة المتعلقة بقصة شخوصه تسهم في ايضاح موقف الراوي وعلاقته بالعالم الخارجي ، الحقيقة ، اذ غاية بيكيت في هذه المرحلة هي اضاءة تلك الجوانب من الذات اذ هي تمر بمختلف التحولات والتجارب . ومن هنا اغفاله التام

---

(١١) Lukacs,Georg : The theory of the novel, London 1978 P,80

(١٢) تقول فيفان ميرسير ان « استغراق بيكيت في عالم المشردين برز بعد أن طعن (بيكيت) في الصدر من قبل متشرد باريس في ٦ ٢ عام ١٩٣٨ . وحين سئل عن السبب الذي دعاه لمهاجمة بيكيت ، أجاب بأنه لا يعرف ذلك »

Mercier, Vivian : Beckett/Beckett, Nez York 1977P.65

لوحدتي الزمان والمكان التقليديتين ، لأنه وإذا كان موضوعنا هو ذات تقع خارج مفاهيم الزمان والمكان . فإن ذلك يستلزم وفق نظرية الشكل القائم على المحاكاة ان يكون الهدف الشكلي الرئيسي هو الغاء مفهومي الزمان والمكان بالقدر الذي يلازمان فيه الشكل »[١٣] . وكما هو الحال في أية رواية حديثة اخرى ، يكون التركيز على الرؤية الذاتية ، اي عالم الفرد الداخلي ومحاولته التحكم بتجربته من خلال اخضاع الأداة ذاتها . اللغة . الى التمحيص والغربلة ، لأن الكاتب المحدث « ليس معنيا في المقام الأول بالثورة في العالم بقدر ما هو معني بالثورة في الكلمة » .[١٤]

إن هذا الكتاب هو اصعب اجزاء الثلاثية ، وهو يجمع ، حسب ما يرى مالكوم برادبري ، جنبا الى جنب كل من « الواقعية والتجريد . . . بهيئة حشو فن يقع في مكان ما بين الكنائسية والمجاز »[١٥] . يسطور « اللامسمى » شخصيتين فقط ، الراوي والشخصية التي يرسمها ، باسل Basil الذي يحوله الراوي الى ماهود Mahood ، ويعد أن يخبرنا عن مدى التشابه بينه وبين ماهود ـ « أو الاعتراف بأني ماهود » (The Unnamable p. 313) — فإن اللامسمى يروي بأسلوب الشخص الأول حكاية ماهود بعد عودته من جولة سياحية في العالم الى عائلته وذويه . وبعد ان يصف موت عائلة ماهود في حادثة تسمم بالغذاء ، يستبدله اللامسمى بـ (Worm) (ويعني شخص جدير بالازدراء او حشرة) ، وفي وصفه الجسدي هو اقرب الى الزواحف منه الى البشر ، لأنه بلا ساقين او ذراعين ، ومربوط في جرة امام احد المطاعم . هذا باختصار شديد هو مجمل احداث الرواية . ويلاحظ انها اسوة بالجزئين الأول والثاني ، لا تطرح شخصية تمتلك معالم معينة . كذلك يكمن المغزى العام للرواية في الوضع النفسي والذهني لراوي الأحداث ، والحكاية التي يرويها ، وهذا ليس بالأمر الجديد لأنه سبق ان تناول الجزء الثاني النقطة ذاتها واسهب فيها . لكن الصعوبة تتعاظم هنا لأن بيكيت يحرص فقط على تتبع مسار افكار الراوي المجهول الاسم دون ان يلزم نفسه بأي تفسير ولو بسيط عما طرأ من تحولات وتعديلات في مصائر الشخوص التي يتناولها الراوي . وفي هذا نجد قرينة على ان هذا العمل ، بل الثلاثية برمتها ، هي رواية افكار بالمقام الأول ، الأمر الذي يستلزم جهدا استثنائيا من جانب القارىء لأن بيكيت وكما هو واضح الآن ، لم يأخذ في نظر الاعتبار الا من « جوانب » الرواية التقليدية التي يتحدث عنها ي . م . فورستر[١٦] .

ان موضوع الكتاب يتركز على معرفة اللامسمى لذاته وتحليله لدوافعه . إنه محاولة للتوصل الى اجابة مقنعة عن الأسئلة التي تطرحها الرواية : « أين الآن ؟ من الآن ؟ متى الآن ؟ » . طوال الوقت يبدي اللامسمى امتعاضه وتبرمه من ضغوط القوى الخارجية « حشود المستبدين » الذين يفرضون وصاياتهم عليه ويتحكمون بأفكاره ، بل حتى كلامه . وهو يتوق الى « وعي صاف ، وعي لا يشغله أي شيء آخر غير افكاره هو » .[١٧] في حين ان الآخرين يتمكنون من تحريضه من

---

(١٣) Abbot, Porter: The Fiction of Samuel Beckett, Berkeley, 1973 p. 127
(١٤) Bradbury, Malcolm: Possibilities p. 84
(١٥) "Putting in the Person: Character and Abstraction in Current Writing and Painting" stratford-Upon- Avon Studies, Vol. 18, 1979 p. 206.
(١٦) Forester, E. M.: Asects of the Novel, London (Pelican edition) 1970
(١٧) Encyclopedia Britanica: Vol.2 p. 790.

صوته وتفكيره . لا يوجد شيء آخر غير الأكاذيب . « ليس لدي ما افعله ، أي لا يوجد شيء محدد . اني مرغم على الكلام بغض النظر عما يعنيه ذلك الكلام . ليس لدي ما اقوله ولا كلمات سوى كلمات الآخرين . اني ملزم بالكلام ، لايوجد من يرغمني على ذلك ، لا يوجد اي احد ، انها مصادفة ، بل حقيقة » (The Unnamable p. 316) انه جحيم الكلمات ، الفخ الذي ينصبه الآخرون للايقاع به . وبالتالي فانه ليس يستطيع أن يتوصل الى ذلك الوعي لو اتبع « أدواتهم » ، اي لغتهم : « هل انهم يعتقدون اني انا الذي اتحدث ؟ كلا انه حديثهم ايضا ، ليحملوني على الاعتقاد بأني امتلك ذاتا خاصة بي وبامكاني التحدث عنها كما يقولون عن ذواتهم . فخ آخر للتحكم بي طوال حياتي » (The Unnamable p. 348).

في « اللامسمى » تبلغ السخرية والتهكم من الذات والمجتمع والعلاقات الذرية، انه عالم من القسوة والاشمئزاز والامتهان بالذات . هنا يقترب بيكيت بتهزئه اللاذعة من سلفه الكبير ، العميد سويفت ، والتي ما فتئت تذكرنا بجذوره الايرلندية رغم اقامته الدائمة في فرنسا واحتفائه بلغتها .

« إنهما يحبان بعضهما بعضا » ، يتزوجان لكي يستطيعا ان يحبا بشكل افضل وبملاءمة اكثر . ويذهب الى الحرب ويموت في الحرب ، وتذرف دموعا حارة لكونها قد احبته وفقدته ، اجل ، تتزوج مرة اخرى لكي تحب من جديد ، بملاءمة اكثر مرة اخرى ، يحبان بعضهما بعضا » ، انك تحب عدة مرات حسب الحاجة ، حسب الحاجة لكي تكون سعيدا » ، ويعود من الحرب ، إذ يتضح في آخر المطاف بأنه لم يمت في الحرب ، وتذهب الى محطة القطار لتستقبله ، وهو يموت في القطار من فرط مشاعره لدى رؤيتها من جديد . . . » (The Unnamble p. 410).

إن « اللامسمى » كتاب يتناول عملية الابداع الفني . فالفنان مضطر لأن يتكلم ويسجل افكاره على الرغم من فظاعتها وسذاجتها-هذا هو قدره . وهنا الأداة اللغوية ذاتها تخضع للسؤال ، بحق الى اي مدى تستطيع اللغة ان تتبع وتسجل وعي المرء ؟ في موضع آخر ، أشارت . س . اليوت T.S. Eliot الى المأخذ المتأصلة بطبيعة اللغة حين قال ان « الكلمة داخل كلمة غير قادرة على قول كلمة تكتنفها العتمة »[١٨] . هنا يعلق بيكيت على مشكلة الفنان الأزلية ، مشكلة مضغ الكلمات التي لم تعد تحمل اي معنى ، ورعب الصمت الذي لابد من تبديده بالكلمات . « إنك مضطر لأن تقول كلمات ، طالما هناك كلمات ، حتى يجدوني ، حتى يقولوني . . . ربما انتهى الأمر ، ربما انهم قالوني ، ربما حملوني الى العتاب إنها قصة قبل ان يفتح الباب على قصتي ، سوف يكون ذلك مدعاة للدهشة ، ولو يفتح ، سوف اكون انا ، سوف يكون الصمت حيث اكون ، لست ادري ، لن اعرف ذلك مطلقا » ، في الصمت لا تعرف . عليك ان تمضي ، لا يمكنني المضي . سوف امضي . . . » (The Unnamable p. 430) . حريٌّ بنا ان نتذكر بأن المقتطف السابق الذي يتعلق بمشكلة الفنان سبق وان طرحها بيكيت في معرض شرحه النقدي للعملية الفنية : أي ، ضرورة التعبير عن شيء أشبع بحثا ولم يعد يحمل شيئا جديدا : « د . وماذا تفضل ؟ » « ب . التعبير الذي مفاده أنه لايوجد شيء يمكن التعبير عنه ، أو شيء يمكن التعبير بواسطته ، او شيء يمكن التعبير منه ، ولا توجد قوة للتعبير او رغبة في التعبير ، وفي ذات الوقت هناك الدافع الى التعبير . »[١٩] .

(١٨) Eliot, T.S.: "Gerontion", The Complete Poems and plays, Faber & Faber, London 1979 p. 37.
(١٩) Beckett, Samuel: Proust p. 103

إن السمة البارزة في الثلاثية ككل هي التركيز الكبير على اللغة ـ الاستخدام الدقيق للكلمات ومعانيها الضمنية . وقد يعني هذا ان اللغة هي الشيء الوحيد الذي يحظى بأهمية ـ كذلك يعكس جانبا معنويا في شخوص بيكيت الشوهاء : « الحد الادنى من الجرأة في ترديد الكلمات ، ترديدها دون تحريف ، دون لحن في النطق »(٢٠) وكما هو شأن مسرحياته العبثية ، تعطي الثلاثية صورة حادة ، عنيفة عن حالة الانسلاخ والاغتراب في المجتمع الغربي ، المجتمع الذي مزقته الحروب ، وأهوالها والتيارات والحركات والصراعات الفكرية وانعكاسات ذلك على نفسية الفرد وموقفه ازاء ذاته ومن حوله . إن أجزاء الثلاثية لا تعدو كونها أوبحها « عن موضوعية البحث عن الذات التي اصبحت السمة المميزة للأدب الغربي بعد انتهاء الحرب الثانية . كذلك يمكن ان نعتبر استخدام بيكيت للشخص عديم الذراعين والساقين الذي أجلس في جرّة (وهذه النقطة بالذات تتكرر في اعمال بيكيت)(٢١) بمثابة انعكاس لظواهر المجتمع الغربي المعاصر الذي تبرز فيه حالات الأطفال المشوهين بشكل ملفت للنظر وذلك نتيجة لادمان الأمهات على المسكرات والمخدرات .

وثمة سمة اخرى في الثلاثية تسترعي الانتباه ، وهي التناقص المستمر في الجوانب الكوميدية ، حيث نجد ان الدعابة والسخرية تتخللان معظم فقرات « مولوي » ، بيد ان ذلك يتلاشى تدريجيا في مسار الأحداث وهذه النبرة الكئيبة والحافة التي تهيمن شيئا فشيئا تعكس الموضوع بكل جلاء ، وهو موضوع التحلل البدني والسايكولجي الذي يقابله : « تحلل الصفة الغنائية . . لتحول الى نفور عنيف ولاذع من كل الظواهر بما في ذلك الذات واللغة . . »(٢٢) ان العزلة وعدم امكانية الاتصال مع الآخرين التي تحظى بأولوية هنا ، ليست في حقيقة الأمر اهتماما مقتصرا على بيكيت نفسه . فأليوت مع كل استغراقه في توجهات واهتمامات مغايرة كالبوذية والهندوكية والكاثوليكية في مرحلة متأخرة من عمره ، يشير الى هذه الهوة السحيقة التي تفصل الفرد عن الآخرين ، رغم كل ما يبذله من جهود حثيثة لتجاوزها عن طريق الصداقات والحب والزواج . فالزواج لا يعدو كونه :

« شخصان يعرفان أنهما لن يعي احدهما الآخر وينجبان أطفالا لن يستطيعا فهمهم ولا الأطفال يفهمونهما . . »(٢٣)

لكن بخلاف اليوت الذي « يخبرنا » عن هذه الهوة التي تفصل البشر ، نجد ان بيكيت « يوضحها » من خلال نسيج العمل الروائي ، بحيث يجعلها ترتطم بعنف في وعي وذهن القارىء .

بقي ان نذكر أن بيكيت يحاول في هذه الثلاثية أن يشق طريقا « جديدا » في الرواية . بمعنى انه يتفادى الاشكال اللغوية التقليدية التي لم تعد مجدية في ايصال المضمون ، وأعني به حالة الفوضى والتشوش الماثلة في أعماق شخوصه ، وبالتالي فإنه يسهم في تثبيت دعائم التيار الجديد من العمل القصصي وأعني به الرواية الجديدة او الرؤية الضادة .

إن الثلاثية ، مع كل المحاولات المقصودة لالغاء وطمس الأشكال اللغوية ، تفصح عن « الشكل » الرائع للغة الخافة ، بل الجرداء !!! اذ أن « المفارقة الرئيسة في فن بيكيت تكمن في الحيوية المذهلة التي تتميز بها لغته : حيث ان شخوصه الشبيهة بالبشر لديهم طريقة بارعة جدا وفصيحة في التعبير عن انفسهم »(٢٤) . وأعتقد أن هذا هو أهم ما قدمه بيكيت للفن القصصي المعاصر .

(٢٠) Kenner, Hugh: A Reader's Guide to Samuel Beckett, London 1973 p. 115.
(٢١) Beckett, Samuel: Play, London 1963
(٢٢) Kenner, Hugh: A Reader's Guide p. 95
(٢٣) Eliot, T.S. The complete Poems and Plays p. 417
(٢٤) Bergonzi, Bernard, The Situation of the Novel, (Pelican Books) 1972 p. 49.

Bibliography المراجع

Abbet, Porter. The Fiction of Samuel Beckett. Berkeley: University of California Press, 1973.
Beckett samuel. Proust. London: Calder and Boyars: 1970.
Molloy. New York: Crove Press, 1951.
Malon Dies. New York: Crove Press, 1952.
The Unnamable. New York: Crove Press, 1953.
Play. london: Faber and Faber, 1964.
Bergonzi, Bernard. The Situation of the Novel. London: Pelican, 1972.
Bradbury Malcolm. Possibilities. London: Oxford University Press, 1973.
"Putting in the person" in stratford-Upon- Studies, Vol. 18 London:
Edward Arnold, 1979. pp. 181-208.
Eliot, T.S. The Complete Poems and Plays . London: Faber and Faber, 1979.
Elsom, John. Post-war British Theatre, London: Routledge and Kegan Paul, 1976.
Forster, E.M. Aspects of the Novel. London: Pelican, 1970.
Gaskel, Renald. Dream and Reality: The European Theatre Since Ibsen. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
Grillet, Robbe. "A Future for the Novel" in David Lodge. 20th Century Literary Criticism. London: Lonwman, 1972. pp. 467-472.
Kenner Hugh. A Reader's Guide To Samuel Beckett. London.: Thame and Hudson, 1973.
Lodge, David, The Modes of Modern Writing. London: Edward Arnold, 1979.
Luckacs, Georg. The Theory of the Novel. London: The Merlin Press, 1978.
M.J.E. " Samuel Beckett" in Encyclopaedia Britannica. Vol. 2. pp. 788-790.
Mercier, Vivian. Beckett/Beckett. New York: Oxford University Press, 1977.
Sartre, Jean Paul. What is Literature? London: Methuen and Co. Ltd., 1967.
Suckenick, Ronald. The Death of the Novel. Chicago-Chicago University Press, 1960.

***

فتاة من حائل

تأليف . محمد عبده يماني
عرض وتحليل . فاضل السباعي

١ ـ مقدمة

يشغَل الأديب محمد عبده يماني ، في ساحة القصة والرواية السعوديين ، منزلةً مرموقة ، بين رصفائه الذين سبقوه في الكتابة ، عبدالقدوس الأنصاري • ، وأحمد قنديل ، وأحمد السباعي ، وحسن عبدالله القرشي ، وبين الذين عاصروه أو لحقوا به أمثال : حامد دمنهوري ، وإبراهيم الناصر ، ومحمود عيسى المشهدي ، وغالب حمزة أبو الفرج ، ومحمد علوان ، وحسين علي حسين ، وجار الله الحميد ، وعبدالعزيز مشري ، وعبدالله جفري ، وتلك الكوكبة الصغيرة من الروائيّات السعوديات : سميرة خاشقجي ، وهدى الرشيد ، وأمل شطا ، ـ على قلّة ما كتبت الأخريات ـ وغيرهم . . .

ورواية محمد عبده يماني « فتاة من حائل » هي ، في علمي ، ثاني ثلاثة أعمال إبداعية صدرت له في بضع السنوات الأخيرة ، تقدّمتها المجموعةُ القصصية « اليد السفلى » ، وتلتها مجموعتُهُ الجديدة « جراح البحر » ••. وقد صدرت روايته هذه عام ١٤٠٠ هـ (١٩٨٠ م) ، في عاصمة المملكة العربية السعودية ، في كتاب تحقّق فيه مستوى ملحوظٌ من الأناقة ، في الطباعة والاخراج ، وفي لوحة الغلاف واللوحات التزيينية الملوّنة الثماني التي تضمّنتها صفحاتُهُ البالغة ٣٦٢ من القطع الكبير .

واعترف بأني لم أسمع بهذه الرواية إلا من خلال ما كتبه الأديب العراقي ، المجمعيّ ، الدكتور يوسف عزّالدين ، في دراسة قرأتُها في المجلة الفصلية التخصّصية السعودية : « عالم الكتب » •••، فحبّب إليّ حديثهُ الشيّق عنها أن أستحصل على نسخة منها .

• صاحب أول رواية سعودية ، « التوأم » ، وهي بالأحرى قصة طويلة من ٧٧ صفحة ، طُبعت في دمشق بمطبعة الترقي بالقيمرية عام ١٣٤٩ هـ ، ١٩٣٠ م .

•• للمؤلف ، كما هو وارد في ختام روايته ، مؤلفات أخرى ، علميّة ، هي : « الجيولوجيا الاقتصادية » ، « المادة الحرجة » ، « نظرات علمية حول غزو الفضاء » ، « الأطباق الطائرة حقيقة أم خيال » .

••• المجلد الأول ، العدد الرابع ، ربيع الآخر ١٤٠١ هـ فبراير ١٩٨١ ، « عدد خاص بالقصة في المملكة العربية السعودية » ، دراسة عنوانها : « فتاة من حائل لمحمد عبده يماني » .

فشاقتني، وأنا أطالعها، الأجواء الروائية التي تحمل القارئ، يستروح أنسام الحياة في جزيرتنا العربية - عليلةً، وساخنةً، ولا أقول هنا: وباردة! - سواء في أثناء تحرّك الأبطال وهم في وطنهم، ما بين الرياض ومكة المكرمة وحائل، أو بعد انتقال بطلي الرواية المحوريّين، «هشام» و«هيا»، إلى خارج الوطن، حيث هبّت عليهما، هنالك، رياح... باردة، هي، بعد كل شيء، محصّلة لما نشأ عليه في الوطن من عادات وتقاليد!

٢ - كل شيء يسير على ما يرام!

انقسمت الرواية، بين يدي مؤلفها، إلى جزأين متقاربين طولاً [١]، سارت أمور البطل، في نصفها الأول، «على ما يرام»، بكل ما في الكلمة من معنى!

فبطلنا «هشام»... خلال أعلنت نتائج امتحانات الكلية وغدا «مهندساً»، وتم له في اليوم التالي بإجراءات استحصاله على وثيقة النجاح، حتى جاءته الوظيفة النامية تسعى إليه على قدميها! كيف؟ إن خاله «علي» - الذي كان له يوماً دورٌ في اختيار ابن الأخت للهندسة دراسةً جامعية - سمع، وهو في مكة المكرمة، اسم هشام يُقرأ في الاذاعة بين أسماء الناجحين، فما توانى عن القدوم إلى الرياض، للاجتماع به، وفي صحبته صديقان من كبار المهندسين الذين يحملون «مسئوليات مرموقة في وزارة الدفاع» (الصفحة ٣٥). وفي صالة «فندق اليمامة»، يعرض الرجال الثلاثة، على المهندس المتخرّج حديثاً، فرصة الالتحاق بالقوات المسلّحة ضابطاً برتبة ملازم أول، مبيّنين له مزايا العمل، مادية ومعنوية، ومنها الابتعاث إلى الخارج لاستكمال التحصيل العالي... فلا يكون من هشام، الطموح، إلا الاستجابة.

وفي «حائل»، حيث عُيّن بطلنا في أعقاب اتّباعه الدورة التدريبية العسكرية، توثّق صداقة متينة بينه وبين زميل العمل «ناصر»، الذي لم يكن يفترق عنه، في النهار والليل، أكثر من ساعات محدودات... «(ص ١٠٣)، ويقوم بزيارات له في بيته. ويلمحها ذات يوم، فيذوب حبّاً! وفيما هو يعاني التخاوف من أن تكون هذه الفتاة متزوجة أو مخطوبة، أو مجرد زائرة للبيت، يأتيه صديقه الحميم ليعرض عليه بصراحة نادرة: «إنني أقترح عليك أن تتزوج أختي هيا»! (ص ١١٢). ثم ما يلبث هشام أن يتأكد من أن «الأخت هيا»، ما هي إلا تلك الفتاة عينها، التي لمحها في ذلك اليوم وذاب بها حبّاً. وتكون الخطبة. وفي الليلة التالية - وليس أبعد - يتمّ عقد قرانٍ، سهلٌ ميسّر، مثل شربة ماء، لا غُصّة، لا عقباتٍ، لا متاعبَ... فوالد العروس كان رجلاً مستنيرا، «لا يحبّ الحفلات، ويرى أن مثل هذه الأمور يجب ألا يوضع لها حدّ (...) والله تعالى لا يحب المسرفين...» (ص ١٢٩).

وما إن تودّع هشام، في مطار حائل، أباه وأمه وأخواله الذين كانوا قد جاءوا للاحتفال بزواجه، ويتوجّه عائداً إلى مكتبه، حتى كان «قائد المنطقة» يطلبه، ليهنّئه بزواجه، ثم يزف إليه هذه البشرى: «منذ الآن سوف تُقيم في إحدى فلل الضباط. لقد استأذنت سمو الوزير وجاءتني برقيةٌ بالموافقة على ذلك». وقبل أن يعثر «عريسنا» المحتفى، على الكلمات المناسبة للتعبير عن عظيم امتنانه، كان رئيسه قد عاجله ببشرى ثانية: «تكريم آخر من سموّ وزير الدفاع والطيران للمجدّين العاملين... إنه هدية زواجك: أمر بسيارة جديدة! وكيف - بالله - لا ينتهب هشام، وهو خارج من مكتب قائد المنطقة، وحماسة ورغبة في أن يتفانى في عمله إلى أقصى حدّ يستطيعه ليكون في مستوى ما نال من ثقة وتكريم»؟ (ص ١٥٠ و١٥١).

---

(١) ١٧٠ صفحة و١٨٠.

ويوم زواج هشام من هيا الطيبة ، كان قد مضى عليه ، وهو في « الخدمة » ، أكثرُ من سنتين ، وما رأيناه خلال ذلك يحدّث النفس بأمنيته القديمة : الابتعاث للتحصيل العالي ! وقد بات جديرا بأن يزداد نسياناً لها بعد أن منّ الله عليه بهذه الزوجة الصالحة . ولكنّا نرى هيا ، الذكيّة ، تقوم هي بـ « التفكير » نيابةً عنه في مشاريعه المستقبليّة . إنها تُسائله ، ولما يكد يمضي شهر واحد على زواجهما : « لماذا لا تسعى إلى الابتعاث والحصول على شهادات أعلى ، تفتح أمامك أبواب المستقبل ؟ (. . .) إنني لا أقبل أقلّ من الدكتوراه » (ص ١٥٤ و ١٥٥) . وإذ يدخل ، في اليوم التالي ، على قائد المنطقة معرباً له عن رغبته ، سرعان ما يتلقى هذا الرد البهيج : « هذا من حقك يا هشام . . ما دمت قد أثبتَّ كفاءةً وتفانياً في عملك » (ص ١٥٧) .

وبعد أن يتقرّر الابتعاث إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ويقوم هشام باستكمال اجراءاته في العاصمة ، يتراءى له ، بعد اجتماعه بنفرٍ من زملاء الدراسة ، أن يغادر الوطن ، في عامه الأول ، دون زوجته ، ضماناً لاتقانه اللغة ، « لأن اصطحاب المبتعث لزوجته ـ حسب قول أحدهم ـ يضطرّه إلى محادثتها بالعربية فيفوت بذلك على نفسه « الفرصة في التفكير الدائم باللغة الانجليزية » (ص ١٧٣) . ولسنا هنا ، بصدد مناقشة بطلنا في قراره هذا [٢] ، ولكني أريد أن أبيّن أن القرار ، على قسوته البالغة ، لم يُقابل بغير الرضا والطاعة والتسليم من قبل زوجة كانت هي المحرّضة لزوجها على العمل باتجاه الابتعاث ، وهي ، قبل هذا وذاك ، « عروس » في أشهر زواجها الأول ما تزال !

ألا ما أجمل ما أعدّ المؤلّف ، في نصف الرواية الأول ، لبطله من حياة ! كان كل شيء يسير على ما يُرام [٣] . أطلت نُعْط [illegible] لم يُعطِ [illegible] هشام [illegible] أن يطلب . الآمال تتحقق من [illegible] عناه أي عناء : وظيفة ، عروس ، [illegible] بعثة . . . وعندما يتعسّف [illegible] الذي [illegible] في تدليله ـ راغباً السفر إلى الخارج ، [illegible] لا تبدي معارضة !

لقد بدا لنا « العالَم الروائي » ، في هذا النصف الأول ، منبسطاً سَهْلاً ، لا مرتفعات ، أو وهاد ، أو منعرجات . والشمس فيه خيرٌ حانية ، حتى في وضح النهار . وليس من عَتَمة تهبط في الليل ، فالقمر بدرٌ دائما ، والأبطال يتحرّكون في ضوئه الفضيّ سعداء . وهكذا انعدمت ، في هذا الجزء من الرواية ، الحاجة إلى الصراع ، والنضال ، والتحدّي .

على أن الأمور أخذت ، بعدئذ ، تنحو منحى آخر . فما إن أقلعت الطائرة بطلنا بعيداً عن عشّ الزوجية ، حتى أطلّ عليه ، وهو مسترخٍ في جلسته ، « وجه هيا الحبيب في آخر مرة رآها فيها وهو يصعد الطائرة التي أقلّته من حائل إلى جدّة » (ص ١٨١) . ثم أطلّ عليه « ثانية بتلك الابتسامة الشجاعة التي كانت آخر ما رآه منها ، ورنّ صوتها العذب في أذنيه : « أنا في انتظارك . . كان الله معك » . . . » (ص ١٨٢) . وفي لندن ، التي شاء أن يتوقّف فيها بضعة أيام وهو في طريقه إلى أمريكا ، راح « يجبر نفسه على ألا « يستمتع » بهذه المشاهد (شوارع لندن وحدائقها ومبانيها العريقة) ، وفاءً منه لذكرى زوجته » (ص ١٨٧) . وما هي إلا أيام حتى كانت « الوحدة قد ملأت قلبه ، والوحشة تملك عليه فؤاده ، فهو لم يسمع كلمة عربية واحدة منذ أن نزل من الطائرة السعودية ، كما أنه لم يلتق أبدا بأي

(٢) الذي قام ، وهو في زيارته للعاصمة ، بإبلاغه لزوجته هاتفيا . ولم يشفع له [illegible] لم يحرمه منه ـ قوفا على [illegible] : « إنها كانت السبب من عدم رغبتك في عدم الحديث معي باللغة العربية ، فإني أحتاج بأن أرحلها في بلاد الغربة من غير أن أتمتع معي بكلمة واحدة » [٢] (ص ١٧١) .

(٣) عندما أخذ هشام في متابعة اجراءات انتسابه إلى القوات المسلّحة ، في أوائل الرواية ، وردت في خاطر البطل العبارة التالية : « يسار كل شيء على ما يرام » ! (ص ٥٦) .

عربي ، ولم ير أي وجه عربي ، الأمر الذي جعله يشعر بشوق عظيم لأن يخاطب أي إنسان بلغة بلاده وأن يرى أية سحنة عربية . . . » (ص ١٨٩) [٤] .

وهنا . . . كان قد آن للمؤلف محمد عبده يماني ، أن يبدأ بأن ينسج بقلمه ، على نَوْلٍ آخر ، عالَماً روائياً مختلفاً ، قد حُفِلَ بعوامل التحدّي ، فاحتدم فيه الصراعُ وتشعَّب .

٣ ـ « بات » والتجربة

إذا تجاوزنا ، في هذا النصف الثاني من الرواية ، تلك الصفحات التي أتاح فيها المؤلفُ لقلمه الوصّاف أن يُسجّل مشاهداتِ بطله ، منذ أقلعتْ به الطائرةُ من « جدّة » حتى وصوله إلى « معهد اللغة » في بلدة « ماونت بلزانت » ، وهي خمس وثلاثون صفحة (بدءاً من الصفحة ١٨١) [٥] . . . نرى أن « هشام » قد قضى في هذه البلدة « مرحلتين » متماثلتين ، تفصل بينهما إجازةُ صيف ، قام فيها بزيارة للوطن ثم عاد مصطحباً زوجتَهُ إلى « ماونت بلزانت » .

ففي تلك المرحلتين ، خرج فيهما بطلُنا من أجواء وطنه الحنون ، متعرِّضاً لصدماتٍ متفاوتةِ الرَّجّةِ والقوة ، بدءاً من الشعور بالوحدة والاستيحاش وانتهاءً بتلك العلاقات الجديدة التي أنشأها مع أجانب ، من الجنسين ، يختلفون عنه في العادات والمشارب [٦] .

بدا لنا هشام ، في أولى هاتين المرحلتين الغنيّتين بالتجارب ، وهو يدخل « غرفته في السكن المخصص لطلبة معهد اللغة (فيجد) زميله الأمريكيّ جالساً على طرف سريره يتصفّح إحدى المجلات » (ص ٢١٦) .

هذا الشاب ـ الأشقرُ ، المُنَمَّشُ الوجه ، الفارعُ القامة ـ يسأل هشام ، بعد أن يعرف أنه من المملكة العربية السعودية : « يقال إنكم تجدون البترول في أي مكان تحفرون فيه (! . . .) كم بئراً من البترول تملك ؟ » (ص ٢١٧) ، ثم يقدّم لبطلنا كأساً : « لنشرب نخب تعارفنا » ، فيقول هشام : « أشكرك . . ديني يُحرِّم عليّ شربَ هذا الشيء . . أنا مسلم » (ص ٢١٩) [٧] .

ثم يكون على هشام أن يُحافظ على ما سمّاه ، بحقّ ، « روحه الخاصة » ، لا سيما وهو « يرى إلى الاختلاط غير المقبول ما بين الجنسين والاستخفاف بالقيم الأخلاقية » ، فيردّ بتحفّظ « تجاه المحاولات التي يبذلها زملاؤه الأمريكيون لاجتذابه إلى محيطهم » (ص ٢٢٩) .

ولكن ذلك لا يعصم « هشام » من أن يجد نفسَهُ ، ذاتَ ليلة ، وقد استجاب لاغراء شريكه في الغرفة « توم » هذا ، فيرافقه إلى إحدى السهرات الليلية ، حيث « عشرات الشباب ، من الجنسين ، يمرحون ويرقصون » ، ويتركه صديقُهُ ، فيلتفُّ حوله « عددٌ من زملائه وزميلاته في الفصل (وهم يُطلقون صيحات الدهشة والفرح » ، ويدورون حوله وهم يغنّون (ص ٢٢٣) . وما إن يفضّوا عنه حتى تقترب منه فتاةٌ أمريكية [٨] وتدعوه إلى الرقص . يعتذر لها ، فتسأله : « هل أنت حزين ؟ » (ص ٢٢٦) . فيجيبها دون مداورة : « بصراحة أنا لا أعرف الرقص . . . » ! فتصيح مُهلّلة : « هيه . . تعالوا انظروا . . هذا شاب لا يعرف الرقص . . . » ! (ص ٢٢٦ و ٢٢٧) . ويبدا

---

(٤) على القول : « هذا جزاؤك ، يا هشام ! » ؟

(٥) لسوف تردُ إشارةٌ إلى هذه الصفحات ، في مبحث « الفن الروائي » ، لنقول فيها إن هذه الصفحات هي « قطعة من أدب الرحلات » ، ممتعة ومفيدة في آن .

(٦) أن أقول : « ومروراً بدراسة الماجستير الصحية » ، لأننا لم نرَ « هشام » يُشير مرة واحدة إلى دراسته هذه التي من أجلها اغترب !

(٧) كأن بالمؤلف لم يشأ أن يُورِد لفظ « الخمر » على لسان بطله ، فجعله يُشير إليه بكلمة « الشيء » !

(٨) سيلاحظ القارىء ، طوال هذه الدراسة ، أن أكتب « أمريكا » و « أمريكي » بالياء « الياء » بعد « الراء » ، لا كما يفعل المؤلف .

أن هذه الفتاة معروفة من لداتها « بسقاطتها » ، ذلك أن إحداهن تُخاطب « هشام » بصوت مسموع : « إني أحذرك يا صديقي .. فلو كنتُ شابا لأدعيتُ الكساح كيلا أضطر لمراقصتها » ! (ص ٢٢٧) .

إن هذا « الموقف » ، الذي يُشكّل بداية الاحتكاك بين بطلنا القادم من تخوم الصحراء العربية وبين مظاهر الحياة الاجتماعية في العالم الجديد ، كان لابد من أن تتلوه سلسلةٌ من المواقف يُمسك بعضُها برقاب بعض ، وإن منها ما يتّسم بالطرافة أو الغرابة .

لقد تبيّنَ لنا ، أن وراء هذا الذي وقع لهشام في ليلته تلك ، كان يختبىء مُساكِنُهُ في الغرفة « توم » . ويحتدم الحوارُ بين الشابين في الليلة ذاتها : « كيف ترفض مراقصة تلك الفتاة التي يتزاحم عليها نصف شباب الجامعة ؟ » ، وأيضا : إنني أحاول أن افتح لك أبواب المجتمع .. وأعرّفك على نواح لا تعرفها من الحياة الأميركية » (ص ٢٢٨ و ٢٢٩) . وهشام يقول بهدوء : « أشكرك على هذا الاهتمام .. ولعلك لاحظت أنني لا أرغب في ولوج هذه الأبواب » .. وينتهيان إلى أن لكل منهما مفهوماً مختلفا (ص ٢٣٠) .

وتبدأ « ردود الفعل » لدى بطلنا العربي ، الوحيد في مضماره . يدخل ، في اليوم التالي ، الى « الكافيتريا » [٩] ليتناول طعامه . فلا يعثُرُ على كرسي حول مائدة من الموائد ، ويرى عدداً من شباب حفلة اليوم السابق ، ويلمح كذلك « فتاة الأمس » [١٠] ، فتبتسم له . يقترب من « مائدة منعزلة . جلست إليها بضعُ فتيات من أحدى دول أمريكا اللاتينية » (ص ٢٣١) ، مستأذناً بالجلوس ، فيُجبنه بالموافقة دهشات . والواقع ، أن « هشام » ما « خطر له أنه سيجد في نفسه الجرأة على أن يتقدّم بتلك البساطة إلى مائدة الفتيات » ... وفي ذلك تقول الرواية مُعبّرةً عن وجدانه : « كان تحدّياً ساذجا وبسيطا ، ولكنه هزّه هزّاً حتى الأعماق (... المهمّ) أنه أثبت للآخرين أنه إنسان طبيعي مثلهم ، وأزال من أذهان من حضروا « حفلة الأمس » [١٠] ما حاولت تلك الفتاة الأميركية أن تصفه به من الغرابة والاختلاف عن الآخرين » ! وبعد الطعام « نهض مستأذناً من زميلاته بلطف (.. وخرج) دون أن يلقي نظرة واحدة على ما حوله » (ص ٢٣٢) . والفتاة تلك « تمسح شفتيها بالفوطة على عجل ، مُنهيةً بذلك طعامها ، ثم تحمل حقيبة يدها بسرعة وتتجه إلى الباب » (ص ٢٣٣) .

ثم نعلم أن الفتاة ـ واسمها « بات » (تصغير : باتريشيا) ـ إنما أسرعت لتلحق ببطلنا المحبوب . إنها لتطرق عليه بابَ غرفته ، و « على شفتيها ابتسامة مرتبكة ، وفي عينيها استعطاف غفيٌ » ! ويبدو لنا بطلنا ـ يا للعجب ! ـ « أشبه بطريدة أطبق الصيادُ عليها شباكه » (ص ٢٣٣) ، حتى ليضطر إلى أن يَدَعَ الباب مفتوحا ! تعتذر « بات » له « عن الاحراج الذي سبّبتْه لك أمس » . ثم تعلمه : « كتبتُ إلى أهلي عنك » (ص ٢٣٥) ... ذلك أن بطلنا العربي ، الجذّاب ، كان قد استرعى انتباهها ، وأوقعها « بشباكه » وهو لا يدري ! [١١] . وبعد أن تعترف له بأن ما عندها من معلومات عن شخصه ، قد استقتْهُ من « توم » ، ذلك « الثرثار الكبير » ، تأخذ في البَوْحِ له : « كان الأسى الدفين الذي يبدو على وجهك يؤلمني .. لأنني أعرف معناه .. أنت وحيد مثلي (...) أريد فقط أن تهتم بي ولو قليلا (...) كل ما أريده هو أن أجد عندك ما افتقدتُهُ عند الآخرين من حنان (...) أريد أن أصبح

(٩) « الكافيتريا » ، تعني المقهى ، ولكن تقدّم فيها وجبات طعام أيضا ، وبخاصة عندما تكون ملحقةً بمؤسسة .

(١٠) الصواب : فتاة « أمس » وحذفُ « ال » ، للدلالة على اليوم السابق ، وبتعريف الكلمة ، « الأمس » ، تمتدّ دلالتها إلى ماضٍ أبعد .

(١١) ارتماء المرأة الغربية على الشاب العربي ، في الرواية ، « مطبٌ » وقعتْ فيه في قصتي القديمة « ضيف من الشرق » (دار الآداب بيروت ، ١٩٥٩) ، التي أحدثتُ كتابتها مطوّلةً تحت عنوان « الظمأ والينبوع » (الدار ذاتها ، ١٩٦٤) .

مثلك .. مكتفية بذاتي .. قادرة على أن أتصرّف .. أن أقول لا .. وأن أقول نعم .. وقتما أريد » (ص ٢٣٦ ـ ٢٤٠) . ورغبةً من هشام ، الطيب ، في « أن يضع حداً للموقف » ، يدعوها إلى تناول فنجان من القهوة . وفيما هو يهمّ بمغادرة الغرفة وإياها ، يُقبل « توم » . وكان من حقه أن يدهش ـ كما دهشنا نحن ! ـ حتى لقد حدّث نفسه بصوت سمعتْهُ آذانُنا : « هذا الشاب سيُصيبني بالجنون (١٢) بتصرفاته الغريبة .. أمس رفض مرافقتها والحديث معها .. واليوم يستقبلها في الغرفة .. إيه .. » ! (ص ٢٤١) .

والواقع أن ما انعقد بين هشام و « بات » ، كان ضرباً من العلاقة بالغَ الغموض والغرابة . « الفتاة تطمئنُّ إلى هشام اطمئناناً غريبا ، وتُصغي إليه بكل جوارحها وهو يجيب على أسئلتها التي أرادت بها أن تعرف المزيد من المعلومات عن زميلها القادم من تلك البلاد التي ارتبطت في ذهنها بتهاويل مغامرات الصحارى ، والفرسان ، و ... البترول » ، وكان لطيفاً منه أن « يعتبر أنه يؤدي » عملاً إنسانيا » ، لا أكثر ولا أقل ، فهو قد حافظ على « حدود معينة » في هذه العلاقة ، لم يسمح لنفسه ـ ولا للفتاة ـ بتجاوزها قيد شعرة » ! (ص ٢٤٢) .

ولقد ساءلنا ـ ونحن نرى إلى هشام و « ضميره يؤنّبه أحيانا (... لأن) مجرد وجوده مع تلك الفتاة هو انتقاصٌ من مكانة زوجته الحبيبة » (ص ٢٤٢) ـ عن تلك « الحدود المعينة » التي « لم يسمح للفتاة بتجاوزها » . فلم نظفرْ بطائل ! ولقد قُلْنا منه تعليلَهُ ـ في استجابته لصديقته التي أصرّت على « تعليمه الرقص » ـ بأن الزمن كان « عاملاً مهمّا في تحوّله نحو التكيّف مع تلك الحياة الغربية عنه شيئا فشيئا ، دون أن [illegible] (ص ٢٤٥) . [illegible] أيضا [illegible] « أبعاد » العلاقة بينه وبين [illegible] ورأيناه يحزن حقاً ، ويعتصر الألم قلبه ، [illegible] الأطوار [illegible]

المزاج » ، كما تراءى لُساكنه الثرثار « توم » أن « يَشِيَ » بها ! (ص ٢٤٤) ـ وهي تُعانق شاباً أسمر في ركنٍ من إحدى حدائق الجامعة ! فلا يتمالك هشام نفسه من أن يقول لها قولاً يَرْشَحُ سخريةً : « تهانئي الخالصة .. يا آنسة باتريشيا » ! (ص ٢٤٦) . . . ترى ، هل مردّ هذه المرارة كلها ، إلى أنه يمارس هو مع الفتاة هذا القَدْر من الحب ، أو أنه يتمنّى لو يمارسه ، ونحن لا ندري ؟ !

ورغبةً من هشام في أن يُغيظ صديقتهُ التي كانت ، « بات » ، يُصادق فتاةً أخرى هي « جين » . والزوجةُ الطاهرة ، في حائل أو في مكة المكرمة ، تنتظر أن « يتقن » زوجُها ـ الذي حرص على السفر وحيدا ـ اللغةَ الانكليزية أيما اتقان !

٤ ـ التكيُّف المستحيل

ليس من شكّ في أن مؤلّفنا كان واعياً مَهَمَّتَهُ ـ بصفته روائياً ـ وعياً كافياً في أثناء رَصْدِهِ لهذه المرحلة ، التي استأنفت ، من حياة البطل . فليس عبثاً أنه اختار مسألة « التكيُّف مع تلك الحياة الغريبة عنه » (ص ٢٤٥) ، قضيّةً يُديرُ عليها حوادث سنة اللغة في « ماونت بلزانت » ، معظمها لو كلّها . هل كان ذلك ، من المؤلف ، « تمهيداً » لما ينوي أن يُدير عليه ما لحق من الحوادث في سنوات الرواية التالية ؟ ليس في شأن « تكيُّفه » هو ـ وقد اجتاز التجربة بنجاحٍ مقبول على كل حال ـ بل بصدد « تكيُّف » زوجته القادمة حديثاً إلى هذه البقعة الأمريكية النائية .

كان واضحاً لنا أن المؤلف يُريد للزوجة أن تستعصي على التكيُّف والتأقلم مع الحياة المقبلة في العالم الجديد . فبدءاً « بِعِدِّ العُدّة » للسفر منذ كان هشام وزوجته [illegible] في حائل يتهيّآن للسفر . فمع أن هيا كانت « في منتهى السعادة ، وأقصى درجات الفرح والحبور (... إلا أنها) كانت تقول (لزوجها) باستمرار : لا يهمّني أنني ذاهبة إلى أمريكا أو سواها .. إنني سعيدة لأن وجودك يُسعدني ولأن وجودي يُسعدك .. ولو خيّرتني لاخترتُ

(١٢) لعل الأصح : سيورثني ، الجنون

البقاء في بلادنا .. فهنا ولدنا .. وهنا عشنا .. وهنا اعتدنا على طريقة حياتنا التي نفخر بها ونعتز » (ص ٢٨١) . ثم يعود مؤكدا : « لم تكن هيا كثيرة الحماسة للرحلة المزمعة إلى الولايات المتحدة مع زوجها ، فهي قد ألفت الجوّ الذي نشأت فيه بحائل (. . .) أما الانتقال إلى جوّ آخر ، كذلك الذي كان هشام يتحدث عنه ، فلم يكن يروق لها كثيراً ، وازدادت نفوراً منه عندما سمعت أحاديث زوجها ، وتوقعت أن تجد صعوبة شديدة في التكيف مع هذه الحياة » (ص ٢٨٢ و ٢٨٣) .

بعد هذا « التمهيد » المُحكم ، يشرع المؤلف في تقديم ما يَجِنّ له من ألوان الخلاف بين الزوجين ، منذ وطئت قدما هيا أرض لندن ، وهما معاً في الطريق إلى موطن الدراسة . وقع بينها « خلاف عابر » ، وهما في الفندق ، لحظة همّا بالخروج للاستمتاع بمشاهدة معالم المدينة . هشام لا يريد لزوجته أن تخرج « بعباءتها السوداء » ، مُصِرّاً على أن تلبس « ثوبها الذي كان قد أتاها به من أمريكا خصيصاً لذلك » . وصعقت هيا بادئ الأمر ، وصاحت به مستنكرة : « فهي لم تعتد الخروج بغير العباءة التي تفخر بها وتعتز » (ص ٢٨٧) . ثم إنها تستجيب « لرغبته ، ولكن الارتباك الشديد كان يبدو عليها وهي تخطو إلى الشارع دون أن ترتدي العباءة ، لأول مرة في حياتها . . . » (ص ٢٨٨)[١٣] .

كان هشام يذوب رقّةً ووجْداً وحبّاً ، منذ احتوته الطائرةُ ـ هو وزوجته ـ المتّجهةُ إلى لندن . . . فهو لم يعد « مضطرا لأن يبحث عن وجه هيا في الفضاء الرحب البادي أمامه من وراء زجاج نافذة الطائرة » . . . وهو ، كذلك ، إن كان قد حرّم نفسه ، في زيارته السابقة للندن ، من مشاهدة معالمها ، « لأنه لم يشأ أن يستمتع بشيء لا تُشاركه هيا إياه ، فإنه ـ هذه المرة ـ قد أقبل على ما تراه عيناه بشغف واهتمام وكأنه يراه لأول مرة » (ص ٢٨٥) . . . أجل ، إذا كان ذلك ما يشغل قلب هشام وعقله ، فإن هيا ، على النقيض من ذلك ، كانت تسكنُها أمورٌ أخرى !

لقد أدهشتها مناظر الهيبّيز ، الذين أطالوا شعورهم وأظافرهم (. . .) وعليهم تلك الملابس المهلهلة ، وإنها لتشعر « بالدماء تتصاعد إلى وجهها وهي ترى إلى فتى وفتاة يتعانقان عن حافة إحدى الحدائق وكأنها وحدهما في غرفة منعزلة » ! (ص ٢٨٦) . وقد تعاظمت دهشتها ، في المقهى لحظة رأت « سيدة » تُقدّم لها الشاي ، فقالت لزوجها : « يبدو لي أن هؤلاء القوم لا يحترمون المرأة (. . . إنهم) يدعونها تعمل ساقية في مقهى يؤمّه آلاف الناس » ! ثم ما لبثت أن أعلنت : « أريد أن أعود إلى الفندق » ! (ص ٢٨٨ و ٢٨٩) .

ومسافة نفسها وزوجها الحبيبَ الطائرةُ باتجاه أمريكا ، أخذت تصارحه بشعورها بعدم الارتياح في لندن « و . . . » إني لا أستطيع ولا أرغب ، في أن أغيّر ما اعتدت عليه (. . .) في بلادنا نشعر بالطمأنينة والارتياح . . . لنا تقاليدنا ، ونظم حياتنا ، وطرق تصرفاتنا ، (ص ٢٩٠) : أنت تريدني أن أتكيّف « مع هذه الأجواء الجديدة عليّ (. . . ولكني) كنت أشعر ، وكأني أكاد أختنق كلما سرنا في الهواء الطلق في لندن » ! (ص ٢٩١)[١٤] . . . وهشام المحبّ ، يُحاورها ويُطيّب خاطرها ، « وهان عليه أن يُوطّن النفس على احتمال هذا النوع من الخلاف ، إلى أن تألف هيا الجوّ الجديد الذي ستعيش فيه ، وعندها سوف تتغيّر ـ كما يتوقّع ـ بصورة تلقائية » (ص ٢٩١) .

ولكنه ما يلبث أن يتبيّن ، بعد وصولهما إلى الشرك المُعدّ ، « أن هيا ترفض الاندماج في الحياة الجديدة التي

---

(١٣) إلى الأسفل . أما كان أحرى بهذين [illegible] أن يتشاورا ، وهما في الوطن ، ويتفقا حول ما تلبسه الزوجة من ثياب الخروج ، وهما المقبلان على سفر بعيد وغياب طويل ؟!

(١٤) وحدثني ، وأنا أقرأ هذه الأسطر ، أشفق على عاشق العتاب [illegible] هل تريدني أن [illegible] علم المشكلة في لندن والولايات المتحدة الأمريكية ، هيا ؟! فلماذا اقترحت على هشام الابتعاث إلى الخارج ، وأخذ ـ منه ـ ذلك إلحاحها ؟!

أخذها إليها » . أبلغها ، ذات مساء ، أنها ذاهبان معاً إلى سهرةٍ في بيت زميل سعودي متزوج . . . فإذا هي تُصرّ « على أن ترتدي ملابسها الطويلة التي اعتادت عليها (وأن تلفّ) رأسها بشال أسود » ، ليس هذا فقط ، بل : « أجلسُ أنا وزوجةُ زميلكَ هذا في غرفة ، وتجلس أنت معه في غرفة أخرى » (ص ٢٩٢) . وفي نهاية الجدال ، يتناول هشام سمّاعةَ الهاتف ، ويعتذر لصديقه عن عدم قيامه بالزيارة !

لقد أخذت هيا ـ التي أرادها زوجُها حبّاً ونعيماً ما أقام في « بلاد الغربة » ـ تُثير له من المتاعب ما وجد نفسه عاجزاً عن أن يجد له حلاً . وهاهو ذا يضطرُّ ، مرةً ثانية ، للذهاب إلى حفلة يُقيمها زملاء له ، دون أن يصحبها معه ، وذلك بعد أن رآها ترتدي زيّها ذاك ، بما فيه « اللفّة » على الرأس [١٥] ، قائلاً لها دون أن يقوى على كظم غيظه : « ألا تدرين (. . .) أنك ستكونين موضع سخرية بهذا اللباس ؟ » (ص ٢٩٩) . . . ويتركها دامعةَ العينين ، ليجدها ، في عودته ليلاً ، وهي وراء الطاولة تتابع درس اللغة الانكليزية ، فتوقف آلة التسجيل ، وتبتسم قائلة بمرح : « الحمد لله على السلامة » ! (ص ٣٠٢) .

ومن عجبٍ أننا رأينا هذه « المشاجرات » تستغرق « هشام » ـ طالب الدراسات العليا ـ استغراقاً ، حتى لم يعد يَعنيه اصطحابُنا ـ نحن القراء ـ إلى خارج « عشّ الزوجيّة » [١٦] ، الذي أشفقنا عليه أن يتداعى يوم قذف الزوجُ في وجه زوجته بهذه العبارة : « هل تعتقدين . . . أنه قد يكون من المناسب أن . . أن تعودي إلى المملكة ؟ » (ص ٣٠٦) .

ولكنّ شجاراً صعباً ، آخر ، كان ينتظر الزوجين . بدا لنا هشام وقد « يئس نهائياً من تغيير موقف » زوجته في شأن لباس الخروج . فقبِلَ ، ذات مساء ، أن يصطحبها ، وهي في زيّها التقليدي ذاك ، إلى منزل أستاذه « الدكتور باركر » ، ثم إنه يعترف ، بينه وبين نفسه ، بأنها « كانت رائعة كلَّ الروعة بملابسها ، وخصوصا اللفّة الأنيقة التي أحاطت رأسها بها » ! (ص ٣٠٨) . ولكن تلك السهرة ما كان لها أن تمضي على خير : لقد « شعرت هيا بقشعريرة باردة تسري في جسدها حين لمس الدكتور يدها مصافحا ، ثم صعقت حين رأته ينحني انحناءة قصيرة ويجلب يدها إلى شفتيه يريد أن يقبّلها ، فأجفلت ثم سحبت يدها بسرعة » (ص ٣٠٩) . وفي البيت ، يصرخ هشام معاتبا : « هل هذا تصرُّف يليق يا ست هيا ؟ تسحبين يدك من يد الرجل ، وهو في مثل عمر أبيك ، بتلك الطريقة ، عندما أراد أن يقبّلها ؟ » ، وهيا تردّ بـ « عتاب مضادّ » : « وأنت ، كيف تُقبِّل يد تلك المرأة ، زوجته ؟ » ! (ص ٣١١) . . . ويعلو البكاء بكلماتها ، وهي تتوسّل : « أرجوك يا هشام . . أرجوك لا تدفعني إلى هاوية الاختيار بينك وبين طبيعتي وأخلاقي التي نشأت عليها . . » (ص ٣١٢) [١٧] .

وفي تصاعدِ ، تحكّم ، الحلقات ، هذه الحلاقات المتفاقمة ، يصحب هشام زوجته ـ التي ما تزال تواصل دراستها للانكليزية في البيت بهمّة ونشاط ـ إلى حفلة كبرى قد أقامتها الجامعة ، لطلابها وللمتخرّجين فيها ، تحت خيام نصبتْها في حدائقها . وإذا كان الدكتور باركر قد همَّ بتقبيل اليد فكان ما كان ، فإنّ ما وقع ، الآن ،

---

(١٥) ليت المؤلف كان قد استبدل بهذا اللفظ المحلي ، « اللفّة » ، الذي تكرر وروده في الرواية ، لفظاً آخر فصيحاً واضح الدلالة . فاللفّة ، في دارج سورية ، هي ما يُلَفّ من رقيق القماش حول الطربوش ونحوه مما يعتمره الشيوخ ، والكلمة ذاتها تعني ، في دارج مصر ، القماط الذي تُلَفّ فيه الأم وليدها .

(١٦) أحسب أنه لو تصوّرنا أن هذين البطلين ، المتشاجرين ، يعيشان في بقعة من العالم غير « ماونت بلزانت » ، أو خارج الولايات المتحدة الأمريكية ، لما بدّل ذلك من الأمر شيئا . فنحن لم نعرف ، في طول الرواية ، شيئاً عن هذه المدينة الجامعية ، ولا في أية ولاية تقع من الولايات المتحدة البالغة الخمسين ولاية ! لا ولا عرفنا ـ حتى الآن ـ شيئاً عن الجامعة التي يفترض أن يظلّنا الهُمام يتردد عليها ، ولا رأيناه يروح إلى عاضراته ويغدو !

(١٧) كنت أُثني على الدكتور باركر ، وهو الأستاذ الحصيف « الذي خبر الناس وقابل آلافاً منهم خلال حياته في الجامعة » (ص ٣٠٩) ، أن يُوفّر على نفسه ، وعلى سواه ، مشقّةً محاولة تقبيل يد سيدة شرقيّة ، قد دخلت بيته ملفّعةً بثوب يشملها من قمّة الرأس حتى أخمص القدمين !

هو أنّ أحد « زملاء هشام في الكلية ـ وهو من احدى بلاد أمريكا اللاتينيّة ـ » يتقدّم فيصافح هيا ويستبقي يدها في يده ، قائلاً : « هل تسمحين يا سيدتي بمشاركتي هذه الرقصة ؟ » ، فكان لا بد من أن تبادر بطلتنا ، الغيورُ على شرفها ، إلى سحب يدها ، قائلةً بإباء : « آسفة .. لا أستطيع .. » ! فوجيء الشاب « بحركة هيا وجوابها ، فجمد في مكانه بغير حراك (... ثم) ابتعد وهو يشعر بشيء من الخجل ... » (ص ٣١٦ و ٣١٧) [١٨] . وما وقع ، بعدئذ ، أن الدكتور باركر لاحظ ، مصادفةً وهو في الحفلة أيضا ، ما كان من أمر الشاب اللاتيني والسيدة العربية ، فأمر الشابَّ ، طالبَهُ ، بأن يعود إلى السيدة حالا ويعتذر منها ، فإنها « أول امرأة أقابلها في حياتي وتفرض احترامها عليّ » . ويعمل الشابّ بالنصيحة : يعتذر من هيا ، ثم يتجه ببصره إلى هشام : « قال لي الدكتور باركر إن عليّ أن أعتذر للسيدة .. وأنا آسف جدا .. ولم أكن أعلم .. » (ص ٣١٨) .

والواقع أن « اعتذار » الشابّ لها ، ذلك الاعتذار الذي أملاه الدكتور باركر ، كان له دوره في « تعزيز » مواقفها تجاه زوجها ! فقد هتفت تلك الساعة قائلة : « عظيم .. لقد أدرك إذن أنه قد ارتكب خطأً .. هذه نتيجة طيّبة .. » ! (ص ٣١٩) ، ثم بدت له « وكأنها قد حقّقت إنجازاً عظيما » (ص ٣٢٠) .

والذي كان ، بعد تلك الليلة ، أن كلّاً من الزوجين حرص على ألا يتطرّق إلى ما حدث في هذه الحفلة : كان هشام يخشى أن يتفاقم سوءُ التفاهم ، على حين اعتقدت هيا أنها « قالت كلمتها بصورة عملية » ! (ص ٣٢٢) .

٥ ـ « جون » والرسوب

لقد كان استرسال هشام في خواطره مع نفسه ، واستعادتُه لما وقع بينه وبين زوجته من خلاف ، يتخلّله « صراخٌ .. وغضبٌ .. ودموعٌ .. » وإصرارٌ من كلٍّ منهما على موقفه ... وذلك ما حمله على أن « يعترف » لنفسه بأن مواقف زوجته كلّها « قد انتهت إلى انتصارها عليه أجل .. لقد انتصرت عليه وهو الرجل (...) وهُزِم أمامها مع أنه الأقوى » ! (ص ٣٢٥) .

و « أعترف » ، من جهتي ، بأني توقّعتُ من بطل روايتنا ، مع « جُرح الكبرياء والكرامة الدامي » هذا ، أن يعمد إلى التخلّي عن زوجته ، ذاتِ الجمال والرقّة والنعومة والحبّ ، والتي « تتحوّل في مثل ومض البرق إلى كتلة من الصلابة والرفض إذا ما حاول أن يجعلها تتكيّف ولو بعض الشيء مع الجوّ الذي يعيشان فيه » (ص ٣٢٤) ... توقّعتُ أن « يحلف يميناً بالطلاق » مثلاً ! ـ ويُعيدها إلى الوطن ، إلى بيت أهلها ، مهجورةً مقهورة ... ذلك تصرّفٌ ـ إن فعله هشام ـ سيكون قاسياً وجائرا ، ولكني توقّعته ! إلا أن هشام خيّب توقّعي ـ وحسناً فعل ! ـ وتصرّف على نحو آخر !

يلتقي ، ذات يوم ، في أحد أروقة الجامعة ، بالطالبة « جون » ، التي لم يكن قد التقى بها منذ نهاية السنة الدراسية الفائتة . شدّ على يدها بفرح بالغ .

« ـ هشام ؟ غير معقول .. هذا أنت ؟ » .

« ـ جون .. كم أنا سعيد بهذا اللقاء .. إلى أين تذهبين ؟ » (ص ٣٢٦ و ٣٢٧) .

وبدلاً من أن يتابع ، بعد هذه المحاورة ، طريقَهُ إلى محاضرة اليوم ، ارتدّ مُرافقاً إياها ، وقد « تأبّطتْ ذراعه في طريقهما إلى الكافتيريا ، وفي أعماق هشام شعور عميق بالأسف ، فتلك أول مرة في حياته يفضّل فيها شيئاً ما على واجباته الدراسية » ! (ص ٣٢٧) [١٩] .

أخذت جون ، وهما في الكافتيريا ، تثرثر ، وهشام منصرفٌ عنها ، وقد أدهشه وأحزنه ، عزوفُهُ عن

---

(١٨) أحسب أنّ الشابّ ، الذي يتقدّم إلى فتاة طالباً مراقصتها ، معرّضٌ لأن يتلقى اعتذارة على نحو أو آخر ، فليس له أن يُلغيها ، أو يشعر بالحرج أو الخجل ... إلا إذا كانت « جون ترافولتا » !

(١٩) خيّب البطلُ ظنّي ، هنا ، مرةً أخرى ! لقد حسبتُ أن « شعوره العميق بالأسف » ، مردُّه إلى أنه أعطى صديقته القديمة الفرصة لأن « تتأبّط ذراعه » ... وبيا لهيبها ، العربية ، ثريان !!

الدراسة بتلك الصورة المفاجئة (. . . ولكنه) استمرأ تخلُّصَهُ من ذلك الشعور الثقيل بالواجب الذي ظلَّ يسيطر عليه طوال حياته ، وأحسَّ بأنه حرٌّ طليق يستطيع أن يفعل ما يشاء . . » ! (ص ٣٢٧) .

وخرج مع جين من الكافتيريا « إلى الحديقة ، ثم توجّها إلى مطعم تناولا فيه طعام الغداء ، وبعدها توجّها إلى إحدى دور السينما ، ومن ثم ذهبا إلى مطعم آخر لتناول العشاء » (ص ٣٣٠ و ٣٣١) .

وساعة دخل البيت ، وجد هيا ما تزال ساهرةً في انتظاره :

« - أين كنتَ إلى هذه الساعة ؟

« - كنتُ . . كنتُ مع بعض الأصدقاء . .

« - أما كان بوُسعك أن تتّصل تلفونياً وتخبرني بأنك ستتأخر ؟

« - فاتني ذلك . .

« - هشام . . مالك ؟

« - لا شيء . . لا شيء . . . » (ص ٣٣٠) .

وبدلاً من أن تثور الغَيْرَةُ في صدر هذه الزوجة « الشرقية » ، التي يتوافر لزوجها قَدْرٌ مُواتٍ من « الاختلاط » في هذا المجتمع الغريب عنها ، بدلاً من أن تُحرِّجها الشكوكُ وتحملَها على أن تُشعِّب الحوارَ عشرين شُعبةً مع زوجها الذي انتظرتْهُ حتى مَوْهِنٍ من الليل ، بدلاً من أن تُحدِّقَ في قلب عينيه مُحاولةً أن تستشفَّ أسرارَ غيابه ، بدلاً من أن « تشُمَّ » ، ما يَنضو عنه من ملابس ، شيئاً ، بحثاً عن « دليل » يُؤيِّد شكّاً يُحلِّقُ في صدرها . . . فإنها تقول له بهدوء : « سأحضر لك العشاء . . إنه جاهز منذ فترة . . » ، فيُجيبها : « لا داعي . . لقد تعشّيتُ . . » ! فقط - تقول الرواية - « بدا (لهيا) أن شيئاً ما قد تغيَّر في زوجها . . » ! (ص ٣٣٠)[٢٠] .

لم تُحرِّك الزوجةُ ساكناً ، في تلك الليلة ، لا ولا تحرّكت في صدرها الهواجسُ والظنون في مقبلات الأيام .

« ومضت أشهر . . تغيَّر هشام خلالها بصورة لم تعهدها هيا فيه (. . .) فلقد تحوَّل نشاطه السابق إلى خمول ، واجتهادُهُ إلى كسل ، وحماستُهُ إلى ركود . . » (ص ٣٣١) .

تغيَّر هشام على هذا النحو . فماذا فعلت هيا ؟ إنها « تراقب هذا التحوُّل الفاجع في صمت وألم ، فهي قد لاحظت ذلك التغيير[٢١] منذ اليوم الأول الذي جاء فيه هشام متأخراً ، ثم تزايد يقينها مع ما رأته من إهمال هشام لدراسته ، وقضائه أغلب أوقاته خارج المنزل ، وقلّة كلامه معها ، وعدم اكتراثه بأن تصحبه كما كان يفعل سابقاً » (ص ٣٣٢) . . .

ومع « مراقبة » هيا هذا « التحوُّل الفاجع في صمت » ، نتساءل نحن القرّاء : كيف ساغ لهذه الزوجة ألا تُمحِّص من المواقف ما تُدافع به عن حبّها ، ونفسها ، وكيانها ، وما تظفر به زوجها لنفسه ؟ ! وهنا يتدخَّل المؤلفُ مفسِّراً أو مُسوِّغاً : « وكان حريّاً بأية زوجة ، غير هيا ، أن تثور لهذا الوضع ، (. . . وأن . . .) وأن تناقش زوجها الحساب ، (وأن تسأله . . . أن تُنبّهه . . .) ولكن هيا لم تفعل من ذلك شيئاً قط . . . وكان موقفها هذا نابعاً من فهم عميق لنفسية هشام وطبيعته ، فلو أنها طلبت إليه أن يُفسِّر مسلكه هذا لغضب وتمسَّك به أكثر فأكثر . . » ! (ص ٣٣٢) .

« ولقد كثر تغيُّبه عن المحاضرات . . وأهمل واجباته الدراسية . . وبات يقضي وقته في الكافتيريات ، والمطاعم ، ودور السينما ، والحدائق . . وكانت جين هي صديقته المفضّلة التي لا يفارقها . . . » (ص ٣٣٢) . . . وظللنا ، نحن ، نجهل أبعاد العلاقة بينه

---

(٢٠) أشهدُ أن هذا ليس بتصرُّف يصدر عن « زوجة عربية تعيش بصحبة زوجها في بلاد الغرب » ! وهو ، أيضاً ، لا يُشبه تصرُّف امرأةٍ غربية ، تعيش مع زوجها في مجتمعها الغربي ذاته !!

(٢١) الصواب : « التغيُّر » .

وبين هذه « الصديقة المفضّلة » ، كشأننا في علاقته القديمة مع « بات » !

وإنما كان تفسيرُ المؤلف وتسويغُهُ ، مقدّمةً لنتيجةٍ هي : « رسوب » هشام في نهاية سنة الماجستير الأولى ! فهاهو ذا يتلقّى رسالةً من الملحق التعليمي تقول : « ... تُشير إلى المعدلات الضئيلة التي « حققتها » خلال « الفصل الدراسي »[٣٢] المنصرم . ويؤسفنا أن « نبلغكم » أن « بعثتكم » تُعتبر لاغية ، ونأمل مراجعتنا خلال أسبوعين من تاريخه لاتخاذ الترتيبات اللازمة « لعودتك » إلى المملكة وطنيّ « قبلك » من كشوف المبتعثين السعوديين في الولايات المتحدة ، و « لكم » تحيّاتنا ... »[٣٣] . (ص ٣٣٣ و ٣٣٤) .

وإنما كان هذا الرسوبُ ، أيضاً ، مقدّمةً أخرى لنتيجةٍ تتلوها قد عَمِلَ المؤلفُ لها جاهداً : أن يمنح هيا دورَ المُنقِذة الشجاعة ! وهو دورٌ ، فيما أرى ، مُحْكَمٌ بارع ، ويَرْشَح ـ في الوقت ذاته ـ رقّةً وحلاوة .

لقد عمدت بطلتُنا إلى استثمار ذكائها على أحسن وجه ، وذلك عندما بادرت ـ وقد غادر زوجُها البيت يائساً محطّماً ـ إلى الاتّصال الهاتفي بالملحق التعليمي في نيويورك ، وعرضت عليه رغبتها في أن تلتحق بالجامعة ، في أحد معاهد الـ « جونيور كوليج » ، أملاً في الحصول على شهادة جامعية[٣٤] . وقد أجاب الملحق بأن لا شيء يمنع من ذلك ، بل إن الجهات المعنيّة ترحّب بأن تستفيد زوجات المبتعثين من أي دراسة يبتغونها ... (ص ٣٤٢) . وهكذا تصبح هيا « الطالبة المبتعثة » ويغدو زوجُها لها مرافقاً ، فيتاح له بالتالي متابعةُ دراسته !

فما كان وَقْعُ ذلك على هشام ؟

في البداية ، لحظة دخوله البيت ، تناهى إلى سمعه صوت هيا وهي تُغنّي في سعادة ... فكان لا بد من أن يندهش ! (ص ٣٤١) . فلما « زفّت » إليه خبر أنها ستلتحق بالجامعة طالبةً نظاميّة ، بما يُمكّنه هو من البقاء في بلد الدراسة ، تملّكه الاعجاب بزوجته ، ومدّ نحوها ذراعيه : « أتمنّى أن أعرف : مَنْ خَلقكِ أيتها المرأة المدهشة ؟ (...) إنك أكثر مما أستحق » ! (ص ٣٤٣) .

على أنه ، منذ « شرع في اتخاذ الاجراءات النظامية تجاه وضعه الجديد كمَحْرَمٍ مرافقٍ لزوجته ليس غير »[٣٥] ، أخذ ينتابه « شعورٌ بالمهانة » ! وكم ودّ لو يعود إلى الوطن ويضع حدّاً لهذا « الاذلال » ! ولكنه إن « عاد إلى المملكة فاشلا خاسرا .. كيف يستطيع أن يرفع عينيه في وجه أبيه وأهله ؟ » ، كيف يواجه ناصراً وأباه ؟ رؤساءه ؟ زملاءه في العمل ؟ ! ... وراحت نفسُه تقنعه إقناعاً « بأنه يدفع ثمن غلطته » ، « وبات عليه والآن يستجمع كل ما آتاه الله من قوة لكي يُصحّح الخطأ ، ويُعيد حياته إلى مسارها الطبيعي » (ص ٣٤٤ و ٣٤٥) .

وكان أول ما واجهه من الصعوبات ، أو الحرج ، أن ينطلق ذات صباح بسيارته ، وهيا إلى جانبه « وقد ارتدت ثوباً طويلا وغطّت رأسها بلفّة سوداء فلم يظهر منها سوى كفّيها ووجهها .. » (ص ٣٤٦) ، ليقوم بتوصيلها إلى الجامعة في أولى محاضراتها ! يحدّق أمامه صامتاً ، فتسأله زوجته : « يا باشمهندس .. ألا تُزوّدني بنصائحك الغالية وأنا أدخل هذه المرحلة المتقدّمة

(٣٢) المقصود هو « السنة الدراسية » . وأما « الفصل » فقد ينصرف الذهنُ فيه إلى جزء من السنة الدراسية .

(٣٣) يُلاحظ أن ثمة « اضطراباً » في نص الخطاب ، فهو يُخاطب المرسَل إليه بضمير « الجمع » تارةً وبضمير « المفرد » تارةً أخرى .

(٣٤) يُعرّب القاموسُ « المورد » للبعلبكي مصطلح **Junior college** بـ « كليّة الراشدين أو الراشدات » ، ويعني في تعريفها : هي « معهد عالٍ مدة الدراسة فيه سنتان ، ويشتمل على صفّين معادلين للصفّين الأول والثاني في كلية تكون فيها الدراسة من أربع سنوات » . وفي سورية ، تُسمى مثل هذه المعاهد الجامعية « المعاهد المتوسطة » ، ويلحق كل منها غالباً بالكلية التي يشاركها المهنة في تخصصها النوعي .

(٣٥) الأصل في مصطلح « مَحْرَم » ، أنه حق يُؤذَن للمرأة المسلمة بأن تعمل موظفةً في المملكة العربية السعودية ، يوجب أن يرافقها واحد من « محارمها » (من لا يحلّ لها الزواج منه : أب ، أخ ، عم ، ... الخ) . ثم شمل هذا المصطلح كلّ « امرأة » ويمكن أن ترافق الموظفة بديلاً عن المحرم . ومن الطرافة ، في استخدام هذا المصطلح في الرواية ، أن « الزوج » نفسَهُ تحوّل إلى « محرم » !!

من الدراسة ؟ » ، فتصدر عنه أحلى إجابة : « أنا أنصحك ؟ إنك قادرة على أن تصحي قبيلة بأكملها . . إنني لا أخاف عليك أبدا . . الخوف هو على من يتعرّض لك » ! (ص ٣٤٧) .

وتنجح هيا بعد عام . وينجح هشام (ص ٣٥٣) .

وفي العام التالي ، تحصل هيا على شهادتها في آداب اللغة الانكليزية وتتخرّج (ص ٣٥٣) . وينجح هشام أيضا .

ثم يتخرّج هو بعد عام آخر (ص ٣٥٩) .

وبذلك تبلغ الرواية . . . نهايتها .

٦ - خاتمة

بهذا العرض ، الذي لم يجيء وجيزاً ، المقترن أحيانا بالنقد ، نكون قد تبيّنّا معالم الرواية كلّها ، لم نتجاوز إلا التفاصيل التي نظنّ أن لا طائل وراءها .

قلتُ : التفاصيل ، وفي البال - قبل أن أنسى ! - أن حد عبده يماني قد أغفل في روايته - أحياناً - مواقف فلم يرصدها ، وشخوصاً لم يرسمها ، وشئوناً وشجوناً تخطّاها ، وهو بصدد رواية قد أرادها أن تشمل التفاصيلَ والجزئيات إلى حدّ الإسراف .

نحن - مثلا - لم نعرف شيئا عن الجامعة التي انتسب إليها بطل الرواية « هشام » في الولايات المتحدة ، ولا التخصّص الذي اختاره ، راسباً فيه أول الأمر ثم مستأنفاً دراسته بنجاح ، وكذلك جهلنا كلّ شيء عن المدينة التي فيها أقام : معالمُها ، شوارعها ، وهل أقول : واسمها أيضا ؟ تلك المدينة التي سلخ فيها هشام سنواتٍ خمساً من عمره ، شاركته الزوجة منها أربعا !

أكثر من خمسة أعوام زوجية ، لم يُشِر المؤلف خلالها إلى أن الزوجة « هيا » قد أنجبت ، أو أرضعت ، أو حملت ، ولا وردت على لسانها ، أو في خاطر زوجها ، كلمةٌ أو فكرة عن إنجابٍ ، أو عن طفل وجنين !

وفي أعوام الغربة كلها لم نرَ هشاماً يجلس ليخطّ رسالةً إلى والده ، أو إلى زوجته عام كان بعيداً عنها وهي في الوطن ، ولا رأيناه يتلقّى رسالةً منها في يوم من الأيام فيُسرع إلى فضّها ليلتهم بعينيه أسطرها بلهفة المشتاق !

والشقيقة الحبيبة « رجاء » ، التي بدت ، في مرحلة أولى من مراحل الرواية ، حريصةً أبلغ الحرص على أن تخطب لشقيقها إحدى صويحباتها . . . ماذا وقع لها على مدى هذه السنين ؟ لِمَ لَمْ تتزوج ؟ ولماذا توقّفتْ في دراستها عند حد ؟

ولن يفوتني أن أشير إلى أني لم أحسّ ، وأنا أطالع الرواية ، بـ « عسكريّة » المهنة - إن صحّ منّي التعبير - التي اختارها هشام لنفسه ، ولا بعمله « الهندسيّ » !

وأخيراً إن رواية « فتاة من حائل » ، مع ما في سلوك بطلها من نزعة إسلامية ، قد خلَتْ من نقدٍ لأحوالٍ وأوضاعٍ ونظم ، كانت تستحق من المؤلف أن يتوقّف عندها وقفاتِ المتأني . لقد بدا لنا وكأنه عاقدٌ « مصالحةً » من نوع ما مع الواقع وكلّ معطيات المحيط .

وردّاً على تساؤل متسائل ، بعد أن يكون قد قرأ هذه الصفحات : « طيب ، فماذا أبقيتَ من هذه الرواية ؟ » ، فإني أمضي إلى القول :

إن « فتاة من حائل » ما كانت لتطمح إلى أن تُعَدَّ بدعاً بين الروايات العربية . ولكنها تُشكّل - ولا ريب - خطوةً إلى الأمام في مضمار الأدب الروائي الذي يكتبه مؤلفون مجتهدون في أرجاء الجزيرة العربية . وليس يَعيبها أنها لم تُحقّق كلّ ما يصبو إليه القارىء ، أو الناقد ، من القيم الاجتماعية والجمالية ، فحسبها أنها قالت ما كان يجول في خاطر مؤلفها ، أيام كتابتها ، من المعاني والفِكَر ، ورصدت ما قدرت على رَصده من المواقف ، ورسمت ما استطاعت . رسمه من الشخوص ، وذلك كلّه بلغة سليمة وديباجة لم تُعوزها النصاعة . . . تاركةً ما فاتها تحقيقُهُ إلى أعمال أخرى يكتبها المؤلف لاحقاً ، أو يكتبها زملاء معاصرون له ، أو أولئك القادمون على الطريق .

فيا « فتاة من حائل » إلا لَبِنَةً قد وضعها محمد عبده يماني في موضعها ، من صَرحٍ يجري تشييدُه للرواية الطموحة في هذا الجزء من الوطن العربي الكبير .

يوليوس قيصر
السعي وراء السلطة

أحمد عثمان

يوليوس قيصر ، شخصية تاريخية اكتسبت مسحة أسطورية بفضل ما تحقق لها من أمجاد وانتصارات عسكرية وسياسية في عصرها ، وبفضل ما تركته من أثر سيطر في عالم الفن والخيال ، والأدب والمسرح ، الموسيقا والشعر ، الرسم والنحت ، وذلك من العصر الروماني وإلى يومنا هذا . حتى انه من العسير حصر الأعمال الأدبية التي نسجت حول هذه الأسطورة القيصرية ، ولعل السبب الرئيسي في خلود هذه الشخصية هو تعدد جوانبها . فصاحبها رقيق الحس ، لطيف المعشر ، يتمتع بذوق فنان ، وقلب عاشق ولهان ، وهو الى جانب ذلك قائد عسكري صارم ، يخوض غمار المعارك جنبا الى جنب مع جنوده فلا يعبأ بالمخاطر ويغامر بحياته ، ويعاقب المتمردين مرة باللين وأخرى بالشدة التي لا تعرف الرحمة . كما أنه ذو عبقرية سياسية أتاحت له تحقيق معظم أهدافه وطموحاته التي أجاد التخطيط لها . وهو مؤلف له أسلوب متميز وساحر سواء في كتاباته التاريخية النثرية أو خطبه الفصيحة أو أشعاره ، ولعله يمثل أسمى مرحلة وصل اليها النثر الأدبي اللاتيني .

أما مؤلف هذا الكتاب الذي نقدم له الآن فله اهتمام خاص بالترجمة للشخصيات التاريخية النادرة والأحداث المثيرة . وعلى سبيل المثال نذكر كتابا له بعنوان « الحصار الكبير والخيانة العظمى . . . القسطنطينية ١٢٠٤ » ، وله كتاب آخر بعنوان « أدميرال السلطان . . حياة باربروسا » . وتدور بعض كتبه حول كليوباترا وهانيبال وأوديسيوس وكريستوفر كولومبوس ونيلسون ، وكذلك موقعة ثرموبيلاي وغير ذلك من الموضوعات . وقضى المؤلف معظم سني حياته مرتحلا في حوض البحر المتوسط ، وعاش أكثر من عشر سنوات في جزيرة مالطة .

وشغف باليونان حتى أنه وضع دليلا سياحيا لجزرها . ويحمل الكتاب الذي بين أيدينا العنوان التالي :

Julius Caesar: The Pursuit of Power
by Ernle Bradford.
Hamish Hamilton — London 1984

ويقع في ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط وينقسم الى ٣٦ فصلا .

وبصفة عامة يترجم المؤلف ليوليوس قيصر في أسلوب بسيط للغاية مستهدفا تشويق القارىء . فالكتاب ككل يبدو وكأنه رواية متصلة الحلقات ومتتابعة الأحداث على نحو يجعل القارىء فعلا يلهث جريا من فصل إلى فصل وحتى النهاية . فبين أيدينا إذن كتاب يجمع بين بعض خصائص العمل الفني والبحث العلمي أي بين الأدب والتاريخ . والمؤلف يفعل ذلك بوعي كامل حتى انه حرص على أن لا يثقل صفحات كتابه بالحواشي . ومما ساعد المؤلف على تحقيق هدفه هذا أن شخصية يوليوس قيصر نفسها ـ كما سبق القول ـ تحفل بتنوع ثري والجمع بين المتناقضات فتثير خيال الفنان المبدع وتشحذ همة الباحث المدقق .

كان يوليوس قيصر نبيلا بالمولد والطبع ، ولكنه لم يكن كذلك على الدوام في سلوكه ، ففي شهر كوينتيليس (الذي سمي فيما بعد يوليو تكريما له) من عام ١٠٠ق.م . ولد جايوس يوليوس قيصر طفلا وحيدا لأبويه . وكانت أمه هي أوريليا أخت ماريوس القنصل . وأسرة يوليوس من الأشراف بل من الأسر القليلة العريقة ، بيد أنها ـ وحتى هذه الفترة التي نتحدث عنها ـ لم تك قد تركت بصمة واضحة على مسار التاريخ الروماني . أما أمه فهي أيضا نبيلة المولد ، وكانت أنموذج المرأة الرومانية التقليدية (matrona) أي سيدة موقرة لم تتأثر بموجات التقاليع الإغريقية والشرقية التي هبت على روما فأحدثت خلخلة في نظام القيم الرومانية الموروثة . نشأ يوليوس قيصر إذن في أسرة محافظة متوسطة الحال من حيث المال ، ووصل أبوه الى منصب الحاكم القضائي (البرايتور) . هذا ويزعم قيصر لأسرته مجدا أعرق من ذلك بكثير بل يعود بتاريخها الى زمن لا يمكن التحقق من صحته اذ يدخل في نطاق الأساطير ، ذلك أنه في إحدى خطبه العامة قال إن أسرته تنحدر مباشرة من فينوس (افروديتي) ربة الجمال والحب والتناسل وأم (اينياس) البطل الطروادي مؤسس السلالة الرومانية ، وهذا النسب الأسطوري ـ الذي تغنى به الشعراء فيما بعد ـ لاندرى هل كان قيصر يصدقه حقا أم لا ؟ ومع ذلك فان اللامبالاة التي تحلى بها قيصر وهو يجتاز العديد من المخاطر ربما تعود الى اعتقاده الراسخ في نسبه الالهي ، ورأى أنه لهذا السبب لن يمسه ضر ليس مقدورا من قبل الآلهة . أما بالنسبة لاسم الشهرة « قيصر » فمن المرجح أنه لقب اكتسبه أحد أجداده بعد أن قتل فيلا في الجيش القرطاجي أي أنه اسم مأخوذ من اللفظ الدال على « فيل » في اللغة الفينيقية بقرطاجة .

ومثل كل أبناء الطبقة العليا في روما تلقى يوليوس قيصر تعليما إغريقيا على يد مربٍّ غاليّ (من غاليا وهي تقريبا مكان فرنسا الحالية) . ويبدو أن هذا المربي كان قد جاء روما نازحا من شمال ايطاليا ، وكان بالطبع ملما بالآداب الاغريقية والرومانية حتى انه في فترة لاحقة أسس مدرسة للخطابة حضر يوليوس قيصر جانبا من محاضراتها عندما كان برايتور عام ٦٦ق.م . ومن المرجح أن أسرة يوليوس قيصر فضلت هذا المربي الغالي على كل أنداده الاغريق المنتشرين في ايطاليا ، لأن العائلات الرومانية الأصيلة كانت تنظر اليهم شزرا

باعتبارهم مخنثين ولحوم حولهم شبهات الشذوذ . ومن ناحية أخرى كان الرومان يرمقون الغاليين بعيون الاحترام والاعجاب لكونهم رجال حرب من الدرجة الاولى ، وفلاحين مهرة ، ويميلون الى الاستقرار والتعمير ، ويتمتعون بقوة التحمل ودقة الاخلاص الى جانب الذكاء والكياسة . وسنرى كيف وصل قيصر إلى ذروة المجد بانتصاراته الغالية .

ولا نعرف إلا أقل القليل عن سنوات الصبي ومطلع الشباب في حياة يوليوس قيصر حيث نظم قصيدة في مدح هرقل ، وألف مأساة عن أوديب . ويبدو أنه ظل ينظم الشعر حتى أواخر سني حياته وإن لم يبق لنا شيء منه . وفي عام ٨٤ق.م. ارتدى يوليوس قيصر عباءة الرجولة (toga virilis) وقد بلغ السادسة عشرة وكان على حد قول سويتونيوس : « طويلا جميل القسمات ، مكتنزا » . أما « بلوتارخوس » الذي يقول إنه « كان ذا بشرة بيضاء بدرجة لطيفة » ، فيختلف مع سويتونيوس إذ يعتبره نحيلا لا مكتنزا .

وكما يحدث عادة في الأسر ذات التقاليد العريقة رتب الوالد قبل موته موضوع خطبة ابنه يوليوس قيصر وربما تمت الخطبة فعلا في صباه ، وكانت العروس التي خطبها له والده هي كوسوتيا (Cossutia) التي تنحدر من أسرة غنية تنتمي لطبقة الفرسان . فهي لم تكن قط الفرصة الذهبية لشاب مثل يوليوس قيصر بأسرته النبيلة ونسبه كواحد من الأشراف له طموحه غير المحدود . وهكذا نفهم لماذا فسخت هذه الخطوبة فور وفاة والد قيصر .

وبسرعة وبإيعاز وتدبير عمته يوليا تزوج قيصر كورنيليا (Cornelia) بنت كينا الذي كان آنذاك في عز قوته ومجده ، ومع أنه كما هو واضح كان زواجا ذا أهداف سياسية أي مغرضا لا عاطفيا ، إلا أن قيصر كان بالفعل معجبا بكورنيليا ولا سيما بعد أن أنجبت له بنتا أسماها يوليا .

وكان ماركوس توليوس شيشرون - الذي يكبر قيصر بست سنوات - يتبنى قضية الحزب الارستقراطي (Optimates) في حين احتضن الأخير مبادىء الحزب الشعبي (Populares) . وعندما أصبح شيشرون خطيب روما الأول كان قيصر يحتل المرتبة الثانية . وسنرى كيف أن هذين الرجلين لم يتحالفا قط . وعندما خلا منصب كاهن جوبيتر (flamen dialis) وكان يشترط فيمن يريد أن يشغله أن يكون من الأشراف ، ومتزوجا من الأشراف ، سارع قيصر بالزواج من كورنيليا بنت كينا سليل الأشراف . . وعلى أية حال فإن هذا المنصب بما يتطلبه من التزامات ثقيلة ومتزمتة كان يمكن أن يقضي على طموحات قيصر . وبالفعل لم ينقذ قيصر سوى الانقلاب الذي وقع في عالم السياسة الرومانية عندما قتل كينا ، واستولى الارستقراطيون على السلطة بزعامة سلّا الذي انتصر انتصارا ساحقا على خصومه في الحرب الأهلية . وهكذا تغيرت الأحوال وأصبح قيصر في الجانب الضعيف ، وتم تعيين سلّا دكتاتورا لأجل غير مسمى أي طالما وجد ذلك ضروريا . وكان يمكن أن يكون قيصر بين تلك اللين يقتلون كل يوم بسبب علاقاته السياسية والأسرية بكل من كينا وماريوس خصمي سلا . ولم ينقذ قيصر سوى أنه كان لا يزال شابا لم يتورط في الحرب كما أنه كان مرشحا لشغل منصب ديني مقدس . وفي تلك الأونة عرض عليه سلا الانضمام الى الحزب الارستقراطي شريطة أن يطلق زوجته كورنيليا فرفض قيصر واضطر للهرب خارج روما ، وبينما كان رجال سلا يمشطون ايطاليا كلها طولا وعرضا عثر احدهم على قيصر المختفي ، ولم يفلت الأخير منه إلا بعد أن دفع رشوة

كبيرة . وبعد ذلك تدخل بعض النبلاء وعفا الدكتاتور سلا عن قيصر مبديا بعض التحفظات والانتقادات . فبرواية ديوكاسيوس قال سلا « احذروا هذا الشاب الذي لا يمنطق بحزامه جيدا ويتركه مرتخيا ، ويرتدي مثل النساء أكماما مطرزة من المعصم » . أما سويتونيوس فيروي أن سلا رد على الذين طلبوا الصفح لقيصر بقوله « احتفظوا به كما أردتم ، ولكن بودي أن تعرفوا أن هذا الشاب القيم بالنسبة لكم الآن سوف يطيح يوما بالحزب الأرستقراطي الذي خضتم أنتم بجانبي حربا فتاكة دفاعا عنه ، ففي هذا الشاب عدة ماريوسيين (نسبة الى ماريوس) » .

وكبرايتور ذهب يوليوس قيصر الشاب الروماني الارستقراطي الى آسيا الصغرى في بعثة رسمية للقاء نيكوميديس الرابع ملك بيثينيا الذي استقبله استقبالا حماسيا . وكان هذا الملك قد تباطأ في إرسال أسطول وعد به من قبل للرومان ، فأراد أن يصلح الحال ويصحح خطأه ويخطب ود البرايتور الروماني الزائر فقدم لقيصر ركنه الملكي الخاص بالنوم في القصر حتى يستطيع قيصر أن يستجم ويستريح من وعثاء السفر . وقد يكون الأمر بسيطا لا يتعدى كرما شرقيا عاديا أو حتى مبالغا فيه . ولكن خصوم قيصر سيستغلون هذه الحادثة أسوأ استغلال في السنوات القادمة . وقيل إنه في اليوم التالي بعد إعداد الأسطول المطلوب أقام الملك حفل وداع صاخبا نسي قيصر فيه نفسه وقام بدور ساقي الملك واضعا نفسه هكذا جنبا إلى جنب مع حاشية الملك وهم من الشباب المخنث والصبية ساحري الجمال ، فلا غرو أن نجد شيشرون فيما بعد يصرخ في إحدى رسائله قائلا بأن « قيصر سليل فينوس قد فقد عذريته في بيثينيا » . وسرعان ما انتشرت هذه الشائعة في روما وربما نقلها الى هناك بعض التجار الرومان الذين تواجدوا مصادفة في حفل الوداع الملكي سالف الذكر . ويروى أنه في موكب النصر الذي أقامه قيصر احتفاء بفتوحاته في بلاد الغال كان يركب عربة النصر في قمة زينته وأوج أبهته ومن خلفه جنوده يغنون أغاني بذيئة ـ كما جرت العادة وربما درءا للحسد ، وحدث أن أشار أحدهم إلى فضيحة بيثينيا هذه والعلاقة المشوهة بين قيصر ونيكوميديس مما أغضب القائد المنتصر ودفعه لأن يغلظ القسم بأنها محض افتراء . ولكن روما لم تغفر لقيصر هذه الزلة حتى بعد أن عرف قيصر كزير نساء . فخصمه اللدود كورنيليوس دولابيلا يسميه « المنافس النسائي لملكة بيثينيا » ، ويقول عنه جايوس سكريبونيوس كوريو (قنصل عام ٧٧ق.م) أنه « عروس نيكوميديس » و « سوس بيثينيا » و « زوج كل امرأة وزوجة كل رجل » . ووصل الأمر إلى حد أنه عندما كان قيصر يدافع في مجلس الشيوخ عن بعض رعايا نيكوميديس بعد موته ذكر أعضاء مجلس الشيوخ بأنه مدين لهذا الملك الراحل « بأكثر من معروف » فقاطعه شيشرون قائلا : « دعنا من هذا أرجوك حيث لا يوجد أحد هنا يجهل الجميل الذي صنعه هذا الملك لك ، والثمن الذي دفعته أنت له » ، ويورد سويتونيوس بيتين من قصيدة هجائية للشاعر ليكينيوس كالفوس يقول فيها :

ثروات ملك بيثينيا
الذي دلل قيصر في فراشه

وجدير بالذكر أنه بعد موت الملك نيكوميديس ذهب قيصر إلى بيثينيا على أمل أن يجد إسمه مذكورا في وصيته . ووقعت سفينة قيصر في قبضة بعض القراصنة بالقرب من ساحل آسيا الصغرى ، ولما طلبوا منه عشرين تالنت كفدية وعدهم بخمسين ضاحكا لأنهم لا يعرفون قيمة أسيرهم . وأرسل للمدن المجاورة يجمع

المال اللازم وافتدى نفسه ، ثم انتقم من القراصنة بشراسة فيما بعد وغنم منهم الكثير .

وفي البداية لم يكن أسلوب حياة قيصر في روما ينم عن أية مهارة سياسية بل كان ينظر إليه أحيانا باستخفاف بسبب ما وقع فيه من إسراف في الترف وفي الجري وراء النساء . هذا مع أنه كان معتدلا في الشراب ، ولا يعبأ كثيرا بنوعية الطعام وإن شغف بجمع واقتناء الأحجار الكريمة والأعمال الفنية مثل التماثيل ولوحات الرسم وما إلى ذلك . وكان خبيرا في اللؤلؤ وهذا ما أغراه - فيما يقال - بغزو بريطانيا إذ كانت شواطئها غنية باللؤلؤ آنذاك . وقيل إنه أهدى سيرفيليا - أم ماركوس بروتوس - (الذي سيرد ذكره فيما بعد) لؤلؤة بـ ٦٠,٠٠٠ قطعة ذهبية لأنها كانت أحب عشيقات قيصر إلى نفسه . وجدير بالذكر أن سويتونيوس يورد قائمة بعشيقات قيصر فنجد من بينهن زوجات كثير من أصدقائه مثل بومبي وكراسوس وجابينيوس ، وذلك مع أن قيصر كان في أمس الحاجة آنذاك لمساعدة هؤلاء الرجال .

وبعد عام ٦٨ ق . م . علامة بارزة في حياة قيصر إذ ماتت عمته يوليا أرملة ماريوس الكبير . ومن أجلها رتب قيصر جنازة رسمية فخمة فاجأ بها الحزب الارستقراطي إذ كان في مقدمة الجنازة تمثال لماريوس وهو ما كان ممنوعا منذ أعلنه سلا عدوا للأمة إبان الحرب الأهلية . وانتهز قيصر الفرصة ليعلن في خطبة التكريم الجنائزية لعمته عن عراقة أسرته وانحداره من ملوك روما القدامى وأنه سليل الربة فينوس . وهكذا وطد قيصر علاقته بالحزب الشعبي لأن زوج عمته وهو ماريوس من عامة الشعب على أية حال . ففي عام ٦٨ق.م. أيضا ماتت زوجة قيصر كورنيليا . ويبدو أن قصة زواجهما كانت سعيدة وإن كان لا يعني أن قيصر لم يتخذ عشيقات له .

وإذا أردنا أن نتعرف على مدى طموح قيصر علينا أن نتذكر ما يرويه سويتونيوس إذ يقول : « عندما كان قيصر في قادش رأى تمثال الاسكندر الأكبر في معبد هرقل فصدرت عنه تنهيدة طويلة كانت فيما يبدو تشي بيأسه وقنوطه لأنه وقد بلغ السن التي هزم فيها الاسكندر العالم كله (تقريبا الثلاثين) لم يحقق شيئا يذكر » .

ومن الملاحظ أن قيصر قام بجولات في آسيا الصغرى وبلاد الاغريق شرقا وأسبانيا غربا ، أي أنه ألم ببعض أحوال البحر المتوسط وهو في مطلع الثلاثينيات من عمره . وفي نفس الوقت وبعد عام من موت زوجته كورنيليا تزوج قيصر للمرة الثانية . وكان زواجا بلا عاطفة وله أهداف سياسية . فالعروس هي بومبيا بنت ابنة سلا وأبوها كان قنصلا عام ٨٨ق.م. ويعد من رجال سلا . صفوة القول أن قيصر تزوج هذه المرة من قلب الحزب الأرستقراطي ومن أسرة غنية جدا .

وزعيم الحزب الارستقراطي آنذاك هو بومبي الأكبر أحد كبار قادة سلا سابقا ومكتسب لقب « الأكبر » بسبب انتصاراته في افريقيا ، وعندما عرض على مجلس الشيوخ للتصويت قرار يمنح بومبي السلطة العليا (imperium) لقيادة أسطول من ٢٠٠ سفينة بحرية في حملة للقضاء على القراصنة شرق البحر المتوسط اعترض الجميع لضخامة هذه القوة البحرية وخوفا من شبح الطغيان . ولم يؤيد هذا القرار سوى قيصر الذي رأى في بومبي حليفا مستقبليا يساعده على تحقيق طموحه . كما أن غياب بومبي عن روما سيفسح المجال أمام قيصر لتوطيد علاقته بليكينيوس كراسوس المليونير . وبالفعل اقترب قيصر منه وصار مساعدا له ومستشارا بل عشيقا لزوجته سيئة السمعة تيرتوللا .

وبالرشوة التي دفعها كراسوس صار قيصر الكاهن الأعظم (Pontifex Maximus) في روما وهو أكبر منصب ديني اذ كان لا يشغله من قبل سوى ملوك روما القدامى .

وفي أثناء تطور قضية مؤامرة كاتيلينا كان موقف قيصر دقيقا وصعبا . إذ كان على علاقة طيبة بهذا المتآمر نفسه ، والى جانب ذلك لا يريد قيصر أن يكتسب غضب الناس الذين تعاطفوا مع هؤلاء المتآمرين ورأوا انهم يمثلونهم خير تمثيل ويحسون بآمالهم وآلامهم . أي أنهم باختصار أفضل ممن يحيطون لهم ... أولئك الارستقراطيين المتحصنين في مراكزهم القوية . كان قيصر لهذه الأسباب لا يؤيد إعدام المتآمرين معارضا بذلك سياسة شيشرون الذي كاد رجال حرسه أن يقتلوا قيصر داخل مجلس الشيوخ ـ كما يشهد بذلك سويتونيوس ـ لولا أن بعض الأصدقاء غطوا قيصر بعباءاتهم . وربما تكون هذه أول مرة يصل فيها قيصر فعلا إلى حافة الموت . ولكن هذا سيتكرر كثيرا في حياته . على أية حال لقد أظهرت مؤامرة كاتيلينا بعد النظر السياسي الذي يتمتع به قيصر لأنه بعد اعدام المتآمرين ، ورويدا رويدا ظهر قيصر رحيما أمام أفراد الشعب في حين نفى شيشرون .

وتزامنت مع مؤامرة كاتيلينا عام ٦٢ ق.م. فضيحة بوبليوس كلوديوس ذلك الأرستقراطي سليل الأسرة العريقة والذي يعتبر قمة الانحلال والتدهور الاخلاقي . كان كلوديوس هذا يعارض شيشرون ويحالف قيصر . وفي مهرجان « الربة الطيبة » (Bona Deq) المخصص للنساء فقط باعتبار أن مجال عمل هذه الربة وطقوس عبادتها يدخلان في إطار أسرار النساء التي لا يصح أن يطلع عليها الرجال . وكانت عذارى فيستا الطاهرات هن اللاتي يشرفن بأنفسهن على هذا المهرجان المقدس . وجرت العادة أن يعقد هذا الحفل في منزل أحد مسئولي الدولة حيث يترك الرجال جميعا المكان للنساء لممارسة شعائر العبادة . وفي عام ٦٢ ق.م. وقع الاختيار على منزل قيصر لاقامة المهرجان الاحتفالي فيه وكانت زوجته بومبيا هي المضيفة . وإنها لزوجة طاهرة وعفيفة ولا تلام في شيء على سلوك زوجها وعلاقاته النسائية . أما كلوديوس فقد ساءت سمعته إلى حد أن أشيع عنه أنه على علاقة محرمة مع أخته كلوديا التي هام بها شاعر الغزل الأشهر كاتوللوس وتحدث عنها تحت اسم مستعار هو ليسبيا ، وربما طمع كلوديوس في الايقاع بزوجة قيصر بومبيا في حبائله ، وربما أراد مجرد أن يقتحم حفلا مقدسا . المهم أنه تنكر في ثياب امرأة واندس في صفوف المحتفلات ، وكانت فضيحة كبرى عندما اكتشف أمره . إذ اهتزت روما هزا وانتقلت الأصداء إلى عالم السياسة ، وكان موقف قيصر حرجا للغاية ، ولا سيما أنه كان يشغل منصب « الكاهن الأعظم » وكانت زوجته بمثابة الكاهنة القائمة على شئون الحفل الديني . وحوكم كلوديوس وهوجم بشدة من قبل شيشرون في خطب عنيفة ، أما قيصر فتجاهل الموقف ، وعلى أية حال برئت ساحة كلوديوس بفضل ما دفع من رشاوى غطاها ماليا كراسوس . ومن قبل كان قيصر يريد أن يطلق بومبيا العاقر ، وجاءت الفضيحة لتعجل بهذا القرار ، ومن جهة أخرى بعد أن صار كلوديوس مدينا ببراءته لقيصر وكراسوس فقد شرعا يستغلانه لتحقيق مآربهما السياسية .

وفي عام ٦٠ ق.م. كان على قيصر أن يختار بين أن يقام له موكب نصر أو أن يكون من المرشحين للقنصلية عام ٥٩ ق.م. ، واختار الترشيح للقنصلية وهذه مغامرة خطرة ولا غرو في ذلك لأن حياة قيصر كلها عبارة عن سلسلة من المغامرات المتتالية ، على أية حال فإن

الترشيح للقنصلية قد تم بعد أن كان الائتلاف الثلاثي الأول قد عقد عام ٦٠ ق.م. بين قيصر وكراسوس وبومبي . وذلك أن هؤلاء الأقطاب الثلاثة قد قرروا أن يوحدوا مصادر قوتهم أي شهرة بومبي وقوته العسكرية والتمويل المتوافر لدى كراسوس وعبقرية قيصر السياسية . وإذا كان هذا الائتلاف يؤذن بمغيب شمس الجمهورية الرومانية (res publica)، لكنه لم يكن في الواقع أول معول يدق في جسدها . ولسوف يفشل هذا الائتلاف ويتلاشى دون أن يؤدي ذلك إلى إنقاذ الجمهورية . وكان هذا الائتلاف على أية حال سببا لتجدد حركة التشنيع ضد قيصر حيث قيل إنه « إذا كان بومبي ملك روما فإن قيصر هو مليكتها » وأشاع بيبولوس خصم قيصر أنه إذا كان « قيصر قد وقع في الماضي في حب ملك فإنه الآن يعشق المَلَكية » . وفي عام ٥٩ ق.م. تزوج قيصر كالبورنيا بنت بيسو وهو أحد أصدقاء كلوديوس وأحد المتورطين في مؤامرة كاتيلينا ، وكان بيسو قد جمع ثروة طائلة من الابتزاز والنهب في أثناء ولايته في مقدونيا وستكون هذه آخر زيجة لقيصر . وفي نفس العام تزوج بومبي (٤٧ سنة) من بنت قيصر يوليا (١٧ سنة) بهدف تدعيم تحالفهما السياسي .

بدأ قيصر فتوحاته الغالية في سن الثالثة والأربعين واستمرت الحرب ثماني سنوات تحمل فيها قيصر من المشاق والمخاطر ما ينوء بحمله كاهل شاب في ربيع العمر . ويبدو أن شخصية قيصر الكهل قد تحولت إذ كان من قبل شابا ناعما ومترفا لا ينبيء مظهره بأنه سيصبح يوما ما بطلا لم يتفوق عليه أحد في القدرة على التحمل . وحقق قيصر أول انتصاراته في بلاد الغال على الهيلفيتيين (بسويسرا) ، وبدأت موجات من الانتقادات في روما اعتراضا على حروب قيصر الغالية . ويقول أصحابها إن قيصر قد أرسل الى هناك ليدير ولاية لا ليشعلها حربا مدمرة لا ضرورة لها ولا سيما أنه يكتسح شعوبا لا تضمر حقدا ولا عداوة للشعب الروماني . بل وحدث تذمر داخل صفوف فرق قيصر نفسها فوقف بينهم يخطب قائلا « إن الجدل حول ضرورة الحرب يعني أننا ينبغي أن لا نكون أغنياء ولا أن يكون لنا حكم الشعوب الأخرى . ولا أن نكون أحرارا بل ولا أن نكون في الأصل رومان » .

وفي تلك الأثناء تم لقاء بين قيصر والقائد الجرماني الكبير أريوفيستوس حيث تحدث قيصر باللاتينية وتحدث أريوفيستوس بالغالية وترجم المترجمون أحاديثهما من وإلى هاتين اللغتين . قال أريوفيستوس إن الرومان وهم يغزون بلاد الغال يحتكون به ويدخلون دائرة نفوذه . ترد قيصر بقوله إن الجرمان لو ابتعدوا عن بلاد الغال فلن يكون هناك من سبب للتصادم . وكان يمكن أن تنجح المفاوضات لولا أن وقع حادث بسيط وارتجالي إذ اعتدى بعض أفراد القوات الجرمانية على حرس قيصر فقطع قيصر اللقاء وعاد إلى معسكره . وقد توفرت لديه الذريعة التي كان يبحث عنها لشن الحرب ضد الجرمان وذلك بفضل تصرف أرعن من جنود جرمان بسطاء .

وفي المعركة التي نشبت هزم أريوفيستوس هزيمة نكراء وقتلت زوجتاه وكذا إحدى ابنتيه أما الأخرى فأسرت . وقد جرح القائد الجرماني نفسه في أثناء محاولاته لعبور نهر الراين ثم مات بعد قليل . وهكذا تمت السيطرة للرومان على بلاد الغال حتى نهر الراين .

وخلف الجيوش الرومانية مباشرة لم تسر مواكب الحضارة والثقافة بل سبقتها جحافل تجار الرقيق الذين قدمت لهم معارك قيصر المنتصرة في بلاد الغال سوقا رائجة لبضاعتهم . فامتلأت شوارع روما وأسواقها بأسرى غاليين مهرة ، ورويدا رويدا سيشعر الرومان بثمار الانتصار .

ويبدأ قيصر يتأهب لغزو أراضي البلجيكيين لأنه أحس بأن انتصاراته التي أنجزها حتى الآن لم تبهر الرومان . وبالفعل هزم القبائل البلجيكية بعد أن حاصر مدينتهم وأسر معظمهم . ويقال إن ٥٣,٠٠٠ قد بيعوا أسرى حرب بعد هذه المعركة الظافرة حول قلعة نامور . واكتظت أسواق روما بالعبيد والمجوهرات الكلتية وأشياء وأسياء لم يسبق للرومان عهد بها مما أذهلهم وذكرهم بانتصارات قيصر الذي فتح عالما جديدا كان من قبل مجهولا . وهكذا لم يعد أمام أعضاء مجلس الشيوخ - وبصفة خاصة بومبي - سوى الاعتراف بهذه الأمجاد التي حققها قيصر حتى أن بومبي نفسه - الذي ربما كان يشعر بالغيرة - قدم اقتراحا بإقامة أعياد شكر عامة للآلهة وتكريما للمنتصر على أن تستمر خمسة عشر يوما أي بزيادة خمسة أيام على الأعياد التي أقيمت احتفاء بانتصارات بومبي في الشرق . وكان شيشرون من أبرز المتحمسين لاقرار هذا الاقتراح .

وفي لوكا الواقعة بغاليا كيساليبنا اجتمع رجال الائتلاف الثلاثي عام ٥٦ ق.م. وتقاسموا السيادة وتآمروا على تحطيم الدستور الجمهوري على حد قول بلوتارخوس . وأهم من ذلك أن هذا الاجتماع يعقد في منطقة نفوذ قيصر وتحت رعايته . ولعل في هذه الحقيقة ما يشي بأن مصير الدولة الرومانية أصبح يقرر خارج روما علاوة على أن كفة قيصر هي الراجحة آنذاك . وبعد انتخاب كراسوس وبومبي قنصلين عام ٥٥ق.م. جددت ولاية قيصر أربع سنوات أخرى برغم المعارضات القوية والعنيفة داخل مجلس الشيوخ .

وفاجأ قيصر بعض القبائل الجرمانية فهاجمها بغتة في معركة سريعة وقتل منهم ٣٤,٠٠٠ فرد مرة واحدة ، فطارت الأنباء إلى روما ، وشرعت أسطورة يوليوس قيصر تتخلق على أساس أنه قد فاق الاسكندر الأكبر . وأذهل قيصر الجرمان عندما رأوه وفي أقل من عشرة أيام يبني جسرا فوق نهر الراين بطول ١٥٠٠ قدم وعرض ٤٠ قدما ، وفوق هذا الجسر عبر قيصر بفرقه وفرسانه فولى الجرمان الأدبار مذعورين . بيد أن يوليوس قيصر لم يتوغل في بلادهم حرصا على جنوده ، وعاد إلى بلاد الغال مكتفيا بأنه قد فعل مالم يفعله قط أي قائد روماني ولم يبق أمامه إلا أن يعبر البحر إلى الجزيرة البريطانية .

ثم شرع قيصر يستعد لغزو بريطانيا ، وعبر الأسطول فعلا بجنوده ونجح في إنزالهم على الشاطىء البريطاني . بيد أن هذه الغزوة القيصرية لم تنته بفتح بريطانيا ، وكل ما أنجزته هو أنها دعمت صورة قيصر البطل الذي فعل مالم يفعله الآخرون . ومن الطريف أن قيصر استخدم في هذه الغزوة سلاحا جديدا استغله في عبور نهر التيمس ونعني الفيل (الهندي أو الأفريقي ؟) ويقول الكاتب المقدوني بوليانوس (القرن الثاني الميلادي) « كان مع قيصر فيل ضخم لم يسبق للبريتونيين (سكان بريطانيا الأصليين) أن رأوه ، ولقد سلحه قيصر بدروع حديدية ووضع على ظهره حصنا كبيرا تمركز فيه رماة السهام والنبال وأطلقه يعبر النهر . فذعر البريتونيون لرؤية هذا الحيوان الضخم والمجهول بالنسبة لهم ولا سيما عندما سقط عليهم وابل من السهام والحجارة منطلقة من ظهر الفيل والذي من ورائه اندفع الرجال والخيل والعربات . فولى البريتونيون الأدبار هاربين في رعب . وهكذا يرجع الفضل إلى هذا الحيوان وحده في تمكين الرومان من عبور النهر سالمين » .

وقبل أن يترك قيصر بريطانيا تلقى أنباء مزعجة عن اضطرابات خطيرة في بلاد الغال وعن موت ابنته الوحيدة يوليا في آلام المخاض والولادة ، وكان الطفل

المنتظر ـ والذي مات أيضا ـ هو ابن بومبي . ولقد شعر قيصر وبومبي بالأسى العظيم لأن صلة الرحم بينهما قد انقطعت بموت الأم وطفلها . وبعد هزيمة كراسوس في كرهاي (حران) فيما بين النهرين وموته عام ٥٣ ق . م . يعتبر الائتلاف الأول قد انتهى . وساءت الأحوال في روما وطرحت على بساط البحث فكرة أن ينصب بومبي دكتاتورا فاعترض كاتو بشدة . وفي عام ٥٣ ـ ٥٢ ق . م . كان قيصر في روما . وفي تلك الأثناء تزوج بومبي بنت ميتيلوس سكيبيو أحد أتباع الحزب الأرستقراطي وأكثر الناس معاداة لقيصر .

وتأزمت الأمور أكثر فأكثر عندما قامت ثورة شعواء في بلاد الغال بقيادةفيركينجيتوريكس(فيرجنتوريكس عند بلوتارخوس) الذي تمكن من إثارة الفلاحين فتركوا حقولهم وحملوا السلاح في وجه الرومان . وهذا ما يحدث لأول مرة لأن كل الاضطرابات الغالية السابقة اقتصرت على النبلاء والقواد . إنها إذن ثورة شعبية عارمة ضمت حتى العبيد ولا داعي لأن نصدق قيصر حين يقول إنها ضمت أيضا اللصوص . ولقد أعلن فيركينجيتوريكس ملكا ، وكان يحلم بأن يجمع الأمة الكلتية كلها تحت راية واحدة تقف في وجه الزحف الروماني الغاشم . وازدادت دعوة فيركينجيتوريكس قوة عندما اعترف بزعامته قائد آخر لا يقل عنه شجاعة وهو لوكتيريوس . وكانت هذه إذن أخطر محنة تعرض لها قيصر طوال حروبه الغالية .

حاصر قيصر عاصمة الثوار أفاريكوم (Bourges = Avaricum) واقتحمها عنوة ودحرهم . ومع ذلك واجه قيصر صعوبة بالغة حين اضطر للانسحاب من جيرجوفيا . وفي قلعة أليسيا الحصينة والواقعة على هضبة مرتفعة تحوطها الأنهار تمركز فيركينجيتوريكس ومعه ٨٠,٠٠٠ جندي بالاضافة إلى سكان المدينة . بيد أن هذا العدد الضخم نفسه كان يمثل نقطة ضعف لأنه من الصعب توفير ضروريات الحياة لهم في حال الحصار . وبالفعل حاصر قيصر المدينة وحفر حولها خندقين أحدهما ـ وهو الخارجي ـ بطول أربعة عشر ميلا ، والثاني ـ وهو الداخلي ـ بطول عشرة أميال ، وبينهما تمركزت الفرق الرومانية لمواجهة أية هجمة من داخل المدينة أو من المدن التي حولها .

وأمام هذا الحصار المحكم اضطر فيركينجيتوريكس إلى أن يرسل كل فرسانه لتحذير كافة القبائل الغالية من مغبة السكوت على الغزوة الرومانية وضرورة نصرة إخوانهم المحاصرين . وبعد شهر واحد بدأت المدينة المحاصرة تئن من وطأة المجاعة واضطر قادة المدينة لاتخاذ قرارات حاسمة ومؤلمة ومنها طرد جميع الأفراد غير القادرين على حمل السلاح . فلما خرج المطرودون متجهين إلى المعسكر الروماني صدهم الرومان وعندما عادوا إلى المدينة وجدوا أبوابها مغلقة في وجوههم . وهكذا ظلوا في ذهاب وإياب حتى ماتوا جميعا . وأخيرا وصلت الامدادات الغالية بهدف إنقاذ المدينة المحاصرة ، وواجه الرومان هجمات مزدوجة أي من داخل وخارج المدينة مما يعني أنهم هم أنفسهم أصبحوا محاصرين ، وظل الأمر كذلك طوال أربعة أيام حيث أظهر قيصر ورجاله شجاعة منقطعة النظير ، وأمام هذه المقاومة العنيفة خارت قوى الجيش الغالي وعاد جنود الامداد إلى الوراء هاربين . أما فيركينجيتوريكس ورجاله فقد اضطروا إلى دخول المدينة من جديد في يأس وقنوط . وجلس قيصر على مقعده المزركش يتلقى فرائض الاستسلام من قواد الغال المهزومين . وكان مقدرا لفيركينجيتوريكس أن ينتظر ست سنوات كاملة في السجن الروماني لكي يزين بعدها موكب نصر قيصر بروما عام ٤٦ ق . م .

وعلينا ألا ننسى ضباط قيصر وشجاعتهم وكذا مهارة مهندسيه العسكريين وفرسانه . ومن فرسانه تبرز شخصية ماموا الذي كان شاعر الغزل كاتوللوس يكرهه كراهية عمياء لأنه سلب منه عشيقته كلوديا (ليسبيا) . ولقد نظم كاتوللوس أبياتا يهجو فيها هذا الفارس وقيصر ويتهمهما بالشذوذ حيث يقول :

« ماموا وقيصر المنحرفان
كأنهما توأم في الرذيلة شريكان
هما أجداء في ميدان الحب
وتعس الفراش يقتسمان » . .

انتهت حروب قيصر في بلاد الغال عام ٥١ ق.م. بنتائج لم تكن في الحسبان عندما بدأت ، فالولاية الرومانية المقتطعة من جسد أوروبا أصبحت الآن تمتد بين بيرينيس (Pyrenees) في الجنوب والألب في الشرق والراين في الشمال والمحيط الأطلنطي في الغرب . وتبلغ مساحة هذه الولاية ٢٠٠,٠٠٠ ميل مربع وتضم قبائل عديدة ولهجات شتى من اللغة الكلتية . ويزعم قيصر أنه خاض غمار ثلاثين معركة رسمية في هذا الفتح ، وأسر أكثر من ثمانمائة مدينة ، وواجه جيوشا تزيد عددا على الثلاثة ملايين . وبالاضافة إلى القتل فإن عدد الأسرى الذين بيعوا كعبيد قد جعل الأسواق الرومانية تعاني من الفائض ولا تقبل المزيد . وهكذا حقق قيصر انتصارات مذهلة لا يمكن أن يتجاهلها أحد لا في روما وحدها بل في حوض البحر الأبيض المتوسط كله . إنه أول قائد في التاريخ يزاوج بين حضارة البحر المتوسط والشمال الأوروبي . وهذا يعني دخول العنصر الغالي - الكلتي بقوة في نسيج الحضارة الرومانية التي من الآن فصاعدا ستأخذ شكلا جديدا .

لقد نجح إذن قيصر في أن يدخل دماء جديدة إلى جسد الحضارة الرومانية وبذلك غير وجه التاريخ الأوروبي كله . وفيما بعد سيستغل قيصر طاقات وقدرات الغال على القتال التي أضيفت إليها الولاء والتكنولوجيا الرومانيان ، وهكذا توافرت لقيصر فرصة تجنيد جيش جرار يبلغ من القوة أنه سيفرض قائده زعيما أوحد للامبراطورية الرومانية .

« وعن الحرب الغالية » نشر قيصر سبعة أجزاء عام ٥١ ق.م. وبهذا العنوان . ولكننا ينبغي أن نقرأها بحذر فالمؤلف لا يقول كل شيء . فهو على سبيل المثال وبشهادة سويتونيوس « لم يكن نظيفا تماما فيما يتصل بشئون المال » . ويقول نفس المؤرخ : « ولقد سلب قيصر معابد كبيرة وصغيرة في بلاد الغال واستولى على ما بها من نذور وكنوز . وفي كثير من الأحيان سمح لجنوده أن يسلبوا مدنا بأكملها لا لأن أهل هذه المدن ارتكبوا ذنبا ما ولكن لأنها قبل كل شيء مدن غنية . وخرج قيصر من حروبه الغالية بكميات هائلة من الذهب بل أكثر مما يستطيع أن يكتنزه فشرع يبيعه في ايطاليا بسعر ٧٥٠ ديناريوس فضي (عملة رومانية) للجنيه الذهب وهو ما يوازي ثلثي السعر الرسمي » .

ودون الرجوع لمجلس الشيوخ في روما بدأ قيصر يشرع للولاية الغالية فسمح لكل أمة بأن تحتفظ باسمها وقوانينها وحدودها . واعتبر بعض الشعوب حلفاء لروما وفرض الجزية على بعضها الأخر . ودرب الغاليين لكي يحاربوا في صفوف الفرق الرومانية ، وتحت رعاية قيصر الشخصية والمباشرة . ودار نقاش في مجلس الشيوخ الروماني حول ضرورة عودة قيصر إلى روما مواطنا عاديا إذا أراد أن يرشح نفسه للقنصلية عام ٤٩ ق.م. وكان بومبي قد تحالف مع أعداء قيصر . وقدم جايوس سكريبونيوس كوريو اقتراحا توفيقيا ينص على ما يلي :

« نظرا للشك المتبادل بين هذين المواطنين (قيصر وبومبي) فهناك فرص قليلة فقط لسلام دائم في روما ما لم يعد كلاهما في نفس الوقت إلى حالة المواطن العادي » . ويعني هذا الاقتراح أن يترك قيصر ولايته في بلاد الغال ويترك بومبي ولايته في اسبانيا التي كان يمارسها غيابيا (in absentia) نظرا لوجوده المستمر في روما . وأثبت بومبي تطورا في رؤيته السياسية عندما قبل الاقتراح ، فمركزه في روما قوي ولن يتأثر كثيرا بفضل تأييد الأرستقراطيين . أما قيصر فقبوله الاقتراح يعني عودته إلى روما مواطنا ليس فقط عاديا بل عرضة للاتهامات . وكان من الطبيعي أن يرفض قيصر الاقتراح وترتب على ذلك أنه بدون موافقة مجلس الشيوخ أعطى القنصل ماركيللوس السلطة لبومبي لكي يحارب قيصر دفاعا عن الوطن بحجة أن قيصر يحشد قواته على الحدود الغالية ـ الايطالية . وبعد ذلك وفي قرار مصيري أعلن مجلس الشيوخ قيصر عدوا للأمة الرومانية مما دفع نقيبي العامة (التريبونين الواليين لقيصر) ـ انطوني وكاسيوس ـ إلى الهروب وقد اختفيا في ملابس العبيد واتجها الى قيصر وتبعهما نفر كثير . وعرف قيصر بقرار مجلس الشيوخ في ١٠ يناير عام ٤٩ ق.م.

وهناك نهر صغير يقع بين بلاد الغال وايطاليا كان يسمى الروبيكون (فيومتشينو الآن) ، وهذا المجرى المائي الضئيل لم يكتسب أية أهمية إلا بعد أن عبره قيصر بدون إذن مجلس الشيوخ فغير بذلك وجه التاريخ ، لأن سلا كان قد استن قانونا فحواه أن دخول قوات رومانية إلى الأرض الايطالية دون تصريح بذلك من مجلس الشيوخ يعني إعلان الحرب على روما . ويقال إن قيصر نفسه تردد كثيرا قبل عبور نهر الروبيكون . بل إنه ذهب إلى النهر ثم عاد أدراجه إلى الوراء قبل أن يعبره بصورة نهائية في العاشر من يناير عام ٤٩ ق.م. وهو يقول :

« لقد ألقي الزهر » وقيل إنه ردد قول شاعره المفضل مناندروس : « دع الزهر يطير في الهواء » ، وكل هذا يعني إدراكه بأنها مغامرة ـ أو مقامرة ـ خطرة .

واحتل قيصر أريميتوم (ريميني الآن) على الساحل الأدرياتيكي متجها صوب روما . وما إن شاع نبأ سقوط هذه المدينة حتى تساقطت المدن الأخرى في يده وفتحت له أبوابها . ولم يمض وقت طويل ـ حتى منتصف يناير ـ حتى كانت أريميوم وأنكونا قد وقعتا تحت سيطرة قيصر الذي كان يهدف إلى قطع الطريق على بومبي حتى لا يهرب إلى الشرق بحرا . وبسقوط هاتين المدينتين في يوم أو اثنين ساد الذعر في روما على نحو لا مثيل له إلا عندما غزا هانيبال القرطاجي ايطاليا من قبل . وبدأ الناس يهجرون روما إلى المدن والقرى الاقليمية حولها . وأرسلت وفود متتالية إلى قيصر للتفاوض ، وعند عودة هذه الوفود إلى روما لم تجد بومبي الذي رحل مصطحبا القناصل وبعض أعضاء مجلس الشيوخ .

ولم ينشرح صدر قيصر بهذه الأنباء لأنه كان على وعي بالمشكلة الدستورية التي تنتظره . يضاف إلى ذلك أن رجله الأول وضابطه المخلص لابينوس قد فر إلى بومبي المتمركز في كابوا بكاباتيا استعدادا للرحيل عن ايطاليا كلها . ولم يجد قيصر وقواته قليلة العدد أية مقاومة تذكر في أثناء زحفه في ايطاليا من الشمال إلى الجنوب سوى في المدينة المحصنة كورفينيوم حيث تجمعت تسع عشرة كتيبة بقيادة ألد أعداء قيصر لوكيوس دوميتيوس اهينو باربوس الذي رفض أوامر بومبي بالانسحاب واللحاق به في بروندسيوم ، ولا سيما أنه صاحب أملاك كبيرة بالمنطقة والمعين لخلافة قيصر في ولاية بلاد الغال . وبقي معه عدد من السياسيين وأعضاء مجلس الشيوخ . انتظر قيصر حتى وصلت إمدادات غالية فحاصر المدينة التي

استسلمت بعد أسبوع واحد من الحصار وسلم دوميتيوس نفسه لقيصر الذي أطلق سراح الجميع وسمح لمن يريد أن يذهب للحاق بيومبي ومعهم النقود الموجودة بالخزينة والتي كان من المقرر إنفاقها على جنود بومبي . وانضم عدد كبير من جنود دوميتيوس الى صفوف قيصر وأقسموا له يمين الولاء . وذهب البعض ـ ومنهم دوميتيوس نفسه ـ إلى خصمه بومبي ليواصلوا الحرب ضد قيصر الذي قدموا له قبل الرحيل الشكر الجزيل لحسن معاملته لهم . وبالفعل كان لسلوك قيصر الرحيم في معاملته للمواطنين الرومان وقع السحر في النفوس .

وحاول قيصر عدة مرات أن يتفاوض مع بومبي وينتزعه من براثن حلفائه الارستقراطيين ففشلت كل المحاولات . ولم يؤد اكتساح قيصر لايطاليا إلى تحقيق شيء مما كان يرنو إليه قيصر ولا سيما الاعتراف بشرعية سلطته . فهذا ما كان يهمه أكثر من هزيمة بومبي . ويبدو أن خصومه كانوا على وعي تام بذلك فحرصوا على حرمانه من هذه الشرعية مهما كان الثمن . وهنا يكمن السر في انسحاب بومبي وأعضاء مجلس الشيوخ من ايطاليا ولجوئهم إلى بلاد الاغريق . وكان بومبي ينهج نهج سلفه سلا حين ترك ايطاليا إلى موقع أفضل استعدادا للانقضاض عليها من جديد حين تسنح الفرصة . ولم يكن الشرق وحده خاضعا لبومبي بل معه أفريقيا وأسبانيا أيضا . وذلك في مقابل ايطاليا وبلاد الغال اللتين كانتا تخضعان تحت إمرة قيصر .

جمع قيصر ما تبقى من أعضاء مجلس الشيوخ في روما عن طريق التقيبين انطوني وكاسيوس ، ولم يكن اجتماعا ناجحا فقرر قيصر أن يستخدم القوة للاستيلاء على خزينة معبد ساتورنوس حيث أخذ منها بالفعل آلافا من سبائك الذهب والفضة والعملات ، وهكذا ـ كما يقول الشاعر لوكانوس : « أصبحت روما لأول مرة أفقر من قيصر » .

وفي خلال أربعين يوما تمكن قيصر من إيقاع الهزيمة بفرق بومبي الأسبانية التي كانت تحت قيادة أفضل رجال بومبي . وأكمل قيصر الاستيلاء على الولاية الاسبانية . وفي تلك الأثناء استولى كوريو ـ قائد قيصر المخلص ـ على صقلية وعبر البحر إلى أفريقيا فهزم وقتل على يد يوبا ملك نوميديا (الجزائر) الموالي لبومبي . وبعد ذلك وقع تمرد في قوات قيصر بجنوب ايطاليا في بلاكينتيا (بياشينزا الآن) ، وسارع قيصر بالذهاب إلى موقع التمرد وخطب في المتمردين فقال إن الرد الطبيعي على جريمة التمرد هو تطبيق عقوبة العشر أي قتل واحد من كل عشرة جنود منهم . وبفصاحته وحزمه استطاع قيصر أن يجعلهم هم أنفسهم يتضرعون إليه أن يصفح عنهم ولكنه أصر على أن يسلموه ١٢٠ من أهم مثيري الشغب فأعدم عشرهم أي ١٢ فردا بطريقة القرعة . غير أن أحدهم قد نجا من الموت بأعجوبة لأنه أثبت بالدليل القاطع غيابه في أثناء التمرد ، فأعدم قيصر بدلا منه قائد السرية الذي كان قد أبلغ عنه . المهم أن التمرد انتهى تماما .

وعندئذ وصلت قيصر أنباء سارة من روما فحواها أن الشعب الروماني قد قرر تعيينه دكتاتورا نظرا لغياب القناصل وخوفا من حدوث فراغ دستوري . ولأول مرة وبعد عبور نهر الروبيكون يشعر قيصر بأنه صاحب سلطة شرعية . ثم انتخب قيصر قنصلا في العام التالي . هذا وكان قد تمكن بفضل سلطته الدكتاتورية أن يدخل بعض الاصلاحات على الاقتصاد الروماني المتدهور وكذا نظام الدين المرهق بالنسبة لعامة الناس .

وكان بومبي أسرع في الاستيلاء على ميناء ديراخيون اليوناني والمواجه لجزيرة كورفو . فهو الميناء الرئيسي

لليونان على البحر الأيوني . ولقد استهدف بومبي بذلك منع قيصر من الرسو في هذه المنطقة الاستراتيجية ، كما أن هذا الموقع قريب من ايطاليا التي أجلا أو عاجلا يتمنى بومبي العودة إليها غازيا . ولكن قيصر أرسى سفنه ونزل على الشاطىء عند آبسوس بالقرب من أبوللونيا . ورويدا رويدا اقترب الفريقان وأصبحا يواجهان بعضهما بعضا وإن لم تحدث أية اشتباكات . وذلك أن قيصر كان ينتظر الامدادات ، أما بومبي فكان لا يزال يدرب جنوده الجدد . وبعد طول انتظار للامدادات يئس قيصر وظن أن أتباعه في ايطاليا قد خذلوه . حتى أنه فكر في العودة إلى ايطاليا سرا وفي قارب صغير ليعود بهذه الامدادات . فلما باءت هذه المحاولة اليائسة بالفشل ، وعلم جنوده بهذه المغامرة طلبوا منه الاعتماد عليهم وحدهم دون إمدادات . وأخيرا وصل الأسطول من إيطاليا بقيادة أنطوني فأصبح لدى قيصر ٣٤,٠٠٠ جندي و ١٤٠٠ فارس . ومع ذلك فإن جيش بومبي يفوق قوات قيصر عددا . وفي منتصف يوليو بدأت المناوشات وكانت دائما لصالح بومبي الذي كاد النصر أن يتحقق له لولا أنه اتبع سياسة أو حكمة « الاسراع ببطء » حتى أن قيصر نفسه قال معلقا على إحدى هذه المناوشات « كان يمكن أن تنتهي الحرب اليوم لو أن لجيش العدو قائدا يعرف كيف ينتزع النصر » . ولكنه قيصر نفسه الذي قال في اليوم التالي لجنوده : « إذا لم يحالفنا الحظ أمس فعلينا أن نمد له يد العون في يومنا هذا » .

وبليل قاد قيصر جيشه عبر مختلف الطرق المتوغلة في عمق بلاد الاغريق تاركا الساحل لبومبي . وفي الصباح وجد الأخير معسكر الخصم خاليا تماما . وحاول قيصر أن يصور هزيمة ديراخيون على أنها انسحاب منظم ومخطط . وعلى الجانب الآخر ظن بعض المتحمسين لبومبي أن الحرب قد وضعت أوزارها وانتهت لصالح بومبي فأخبروا زوجته المنتظرة في ليسبوس بذلك . واستولت قوات قيصر المتوغلة في أواسط بلاد الاغريق على جومفي وبينهما ثم وصلت في النهاية الى سهل فرسالوس بتساليا حيث تمركزت وأقامت معسكراتها .

بلغت قوات بومبي ٥٠,٠٠٠ جندي و ٧٠٠٠ فارس ، أما قوات قيصر الآن وهم من المحاربين القدامى فعبارة عن ٢٢,٠٠٠ جندي و ١٠٠٠ فارس فقط . ومع ذلك كان بومبي يفضل أن يشتبك في حرب استنزاف طويلة النفس كما حدث في ديراخيون في حين كان قواده يميلون إلى الدخول في معركة فاصلة . ذلك أنهم كانوا من الثقة بأنفسهم وقواتهم حتى أنهم بدأوا في توزيع المناصب والغنائم . وأخيرا وقعت المعركة في ٩ أغسطس عام ٤٨ ق.م وكان قيصر يعرف أن فرسانه الألف لن يستطيعوا الصمود في وجه السبعة آلاف فارس المعادين ، ومن ثم وضع خلف هؤلاء الفرسان قوات احتياطية من المشاة كبيرة العدد وعلى مستوى عال من التدريب وأمرهم بأن يفاجئوا فرسان العدو ويركزوا في طعنهم على وجوه هؤلاء الفرسان لا أرجلهم وأفخاذهم . قال قيصر : « هؤلاء الارستقراطيون المدللون لم يعتادوا المعارك والجراح بل يزينون أنفسهم بالورود ويطلقون شعورهم طويلة على أكتافهم ، ويحرصون على حماية جمال وجوههم وزينتهم أكثر من أي شيء آخر ، ولن يتحملوا رؤية السيوف وهي تلمع ببريقها في عيونهم . وأعطى قيصر أوامر بالحفاظ على حياة بعض أفراد العدو ومن بينهم بصفة خاصة ماركوس بروتوس ابن سرفيليا (وربما من صلبه) .

وكما توقع قيصر لم يتحمل فرسان بومبي الهجوم المباغت من المشاة . ويعلق بلوتارخوس على هذه الخطة قائلا : « إنهم لم يرغبوا في تحمل الضربات الموجهة إلى

وجوههم لأنها تمثل خطرا آنيا وتشوها مستقبليا . . . فغطوا وجوههم وأداروا رؤوسهم لحماية أنفسهم » . وبفرار الفرسان بدأ العد التنازلي لهزيمة بومبي . وبالفعل انتهت المعركة لصالح قيصر الذي « يعرف دائما كيف ينتزع النصر » . وشرع قيصر يطارد فلول جيش بومبي المشتت فرارا في التلال المحيطة بسهل فرسالوس . وفي الصباح جاءت آلاف منهم تؤدي طقوس الاستسلام . ويقال إن بومبي خسر ١٥,٠٠٠ جندي (على حد قول قيصر) أو ٦٠٠٠ (برواية أبيانوس) . ويزعم قيصر أنه خسر ٢٠٠ جندي فقط (١٢٠٠ عند أبيانوس) من بينهم ثلاثون من قواد السرايا . ودخل قيصر خيمة بومبي وتناول الطعام الذي كان معدا لخصمه . وكان من بين المستسلمين ماركوس بروتوس الذي كان قيصر حريصا كل الحرص على ضمه إلى صفوفه . وبغض النظر عن احتمال كونه ابن قيصر نفسه فإنه في الواقع ابن أخت كاتو . ومن ثم فإن انضمامه إلى قيصر له قيمة أدبية وإعلامية كبيرة .

وهرب بومبي إلى الشرق فوصل ليسبوس في البداية ، ومن هناك اصطحب زوجته كورنيليا إلى الاسكندرية وهناك كان بطليموس الزمار قد مات عام ٥١ ق.م . فاحتلت العرش كليوباترا السابعة مع بطليموس الثالث عشر أخيها الأصغر وزوجها وشريكها في الملك . ولما حطت سفينة بومبي مراسيها على شاطىء ميناء بيلوسيوم عند مصب الفرع الشرقي للنيل كان معسكر بطليموس وقائده أخيلاس على مقربة من هذا المكان حيث كانا يستعدان لصد كليوباترا وجيشها القادمين من سوريا (ذلك أن كليوباترا كانت قد اختلفت مع أخيها على العرش فدخلا في صراع مسلح بينهما) . وعلى أية حال فبعد جدل عنيف بين مستشاري الملك الصغير بطليموس استقر الرأي على قتل بومبي حتى لا يتخذ قيصر من وجوده بمصر ذريعة لدخولها بجنده ، وحتى لا تدور الحرب بينهما على أرض وادي النيل . وبعد أن صعدوا إلى سفينة بومبي واستقبلوه بحفاوة طعنوه غيلة في أثناء نزوله إلى الشاطىء . ووصل قيصر إلى مصر فسلموه رأس وخاتم بومبي دليلا على موته . وبعد أن بكى قيصر خصمه أرسل الخاتم إلى روما ليعلن نهايته للأبد . وشعر المصريون بالاحباط عندما لم يظهر قيصر أية بادرة تشي بأنه يزمع الرحيل عن مصر قريبا .

وزاد من غيظ المصريين أن قيصر دخل الاسكندرية بشارات الحكم الرومانية الرسمية وأقام في القصر الملكي . ثم أرسل يستدعي الخصي بوثينوس المستشار الملكي والمختص بالمالية . واستدعى كذلك كليوباترا وبطليموس المتحاربين . وبينما عاد بطليموس إلى القصر بعد وقت قصير طال انتظار قيصر لكليوباترا التي في النهاية دخلت مدينة الاسكندرية بليل وخفية . ثم أمرت حاجبها أبوللو دوروس أن يلفها في سجادة (أو ملاءة) ويحملها على كتفه ويدخل بها القصر هكذا على أنه أحد الخدم . وهكذا دخلت كليوباترا على قيصر الذي على الفور أدرك أنه أمام شخصية يجمع بينها وبينه قاسم مشترك وهو حب المغامرات . ومن المرجح أنهما أي قيصر (٥٢ سنة) وكليوباترا (٢١ سنة) أصبحا عشيقين منذ لقائهما الأول .

ولم يقلق سلام العاشقين شيء سوى نذر الحرب التي بدت خطرة ومرت بمراحل غريبة غرابة مدينة الاسكندرية الساحرة ذاتها . وعندما وصل القائد المصري أخيلاس بقواته من بيلوسيوم إلى الاسكندرية كان حجم القوات المصرية كما يلي : ٢٠,٠٠٠ جندي وفارس . وهكذا أحدق الخطر بقيصر فأعدم بوثينوس باعتباره رأس الأفعى واشتعلت نيران الحرب وحوصر

قيصر في القصر الملكي ولكنه كان يحتفظ بأبناء بطليموس الزمار الأربعة كرهائن . غير أن أرسينوي أخت كليوباترا الصغرى تمكنت من الهرب مع الخصي جانيميديس (خليفة بوثينوس) فاحتلت هذه الأميرة مكان بطليموس الثالث عشر الأسير بالقصر كقائد للثورة ضد الرومان . ثم قتل أخيلاس وصارت قيادة الجيش لجانيميديس ، واشتدت قبضة الحصار على قيصر لأن الاسطول المصري كان يحرس الشواطىء ويقطع الطريق على أية امدادات رومانية . وشبت حرائق هائلة بالقرب من الساحل حيث أصابت ألسنة نيرانها جانبا من مكتبة الاسكندرية الشهيرة . وتمكن قيصر من فتح الطريق البحري للقوات المساعدة ولا سيما الفرقة ٣٧ القادمة من الشرق . وفي أثناء ذلك حاول قيصر أيضا أن يستولي على الفنار في فاروس ففشل وكاد هو نفسه أن يفقد حياته واضطر لأن يترك عباءة القيادة الأرجوانية لينجو بنفسه . وفقد في معركة فاروس وحدها ٤٠٠ جندي وعددا من البحارة . وإنها لهزيمة مقلقة له اضطر بعدها إلى العودة من جديد إلى القصر الملكي للتمركز فيه وانتظار المزيد من الامدادات التي ستأتي فعلا من سوريا وآسيا وتستولي على بيلوسيوم وتقهر الجيش المصري بعد أن تهاجمه من الخلف .

وبوحي من عبقريته السياسية الفذة أطلق قيصر سراح بطليموس ليعود إلى الجيش المصري . ويقال إن هذا الملك الصغير عندما علم بنية قيصر هذه بكى لأنه كان لا يريد أن يترك قيصر والقصر الملكي . على أية حال ما إن وصل بطليموس حتى أعفى كل من جانيميديس وأرسينوي .

ثم وصلت قوة الامداد بقيادة ميثريداتيس من برجامم بقوات من آسيا وسوريا وبلاد العرب . وانضمت هذه الامدادات إلى قوات قيصر ودارت الحرب مع الجيش المصري بالقرب من ممفيس لمدة يومين ودحر المصريين تماما وعاد قيصر للاسكندرية . وهناك نصبت كليوباترا ملكة على مصر ومعها أخوها الصغير ، وكان بوسع قيصر أن يحول مصر إلى ولاية رومانية وربما أحجم عن ذلك بسبب حبه لكليوباترا . وأضيفت قبرص إلى المملكة المصرية . وأرسلت أرسينوى العنيدة أسيرة لتزين فيها بعد موكب نصر قيصر في روما عام ٤٦ ق.م.

وحملت كليوباترا من قيصر ، ولكي تبرر هذا الحمل وبوصفها « إيزيس الجديدة » فلقد أبرزت حقيقة أن قيصر قد نودي به من قبل في إفيسوس « حفيد آريس من أفروديت إلها مجسدا ومخلصا للبشرية » . بل أشيع أنه التجسيد الحي للاله آمون . وهكذا فإن علاقة كليوباترا بقيصر ليست زنا بل هي « زواج مقدس » بين كائنين إلهيين . أما المولود فهو بطليموس الخامس عشر أو كما سماه السكندريون سخرية « قيصرون » أي قيصر الصغير الذي ولد بعد فترة وجيزة من رحيل قيصر في يونيو عام ٤٧ ق.م.

وفي طريقه إلى روما مر قيصر بآسيا الصغرى حيث أحرز نصرا سريعا على فارناكيس مما جعله يسخر من أن يمنح بومبي موكب نصر لانتصاره على العدو الآسيوي الهش . وكتب قيصر لأحد أصدقائه العبارة التالية التي تعد بمثابة أول برقية في العالم :

أتيت . . . . . . رأيت . . . . . . هزمت . . (Veni, Vidi, Vici) وعاد قيصر الى ايطاليا في سبتمبر عام ٤٧ ق.م. بعد غياب دام أكثر من عام ونصف . وفي روما وجد تمردا أخر قام به جنوده المحاربون القدامى الذين أرادوا أن يسرحوا ويستريحوا فلا يلحقوا معه إلى افريقيا لمطاردة أبناء بومبي وأتباعه . فوقف قيصر يخطب

فيهم وقال « أيها المواطنون » ولم يناديهم « أيها الجنود » وتظاهر بأنه قد قرر تسريحهم ليحرز النصر مع « جنود آخرين » . وانتهى الأمر بأن هؤلاء المتمردين أنفسهم صاروا هم الذين يتضرعون إليه أن يحتفظ بهم في صفوفه وليذهبوا معه أينما شاء .

وكان أبناء بومبي جنايوس وسكستوس قد حشدا جيشا جرارا في افريقيا وضما إليهما كثيرين من خيرة القواد بما فيهم لابينوس وأفرانيوس وبيتريوس وميتيللوس وسكيبيو وكاتو . وتحالفوا جميعا مع ملك نوميديا جوبا . وقبل أن تصله الامدادات تلقى قيصر هزيمة عسكرية مؤلمة أمام هذا الحشد الهائل من القوات . ولكنه في النهاية حقق نصرا ساحقا في موقعة ثابسوس في ٦ أبريل عام ٤٦ ق.م . وفي هذه المعركة يبدو أن نوبات الصرع أو « المرض المقدس » كانت قد أنهكت قيصر حتى أن قادته وعساكره هم الذين أخذوا زمام المبادرة في الهجوم وفي إدارة شئون الحرب . وانتحر أتباع بومبي أي الجمهوريون فانتحر كاتو في أوتيكا (ومن هنا صار يلقب بالأوتيكي) حتى لا يقع في أيدي قيصر الذي ربما كان سيعفو عنه ، ولكن كاتو الرواقي لا يقبل أن يدين لقيصر بحياته . المهم أن قيصر أصبح بلا منازع حقيقي كزعيم أوحد للامبراطورية الرومانية . وبعد أن عاد إلى روما أصبح « المشرف على الأخلاق » وهو منصب جديد أتاح له التدخل في حياة الناس العامة والخاصة . وفي معبد الكابيتول أقيم تمثال لقيصر يمتطي عربة النصر وخريطة أراضي الدنيا عند قدميه .

وفيما بين ٢٠ سبتمبر و ١ أكتوبر في التقويم القديم (٢٠ - ٣٠ يوليو) أقيمت احتفالات نصر لقيصر في بلاد الغال ومصر وبونطوس (البحر الأسود) وافريقيا . وأهملت موقعة فرسالوس لأنها تدخل في إطار الحرب الأهلية حيث هزم فيها روماني رومانيا آخر . أما بالنسبة لافريقيا فكان الأمر محيرا ، ومن الغريب أن تدخل معركة ثابسوس برنامج هذه الاحتفالات مع أنها أيضا من معارك الحرب الأهلية . ولقد شاهدت كليوباترا هذه الاحتفالات حيث سارت خلف موكب النصر القيصري الأميرة المصرية العنيدة أرسينوي مقيدة بالسلاسل . ولو أردنا أن نعطي وصفا تفصيليا لهذه الاحتفالات سنحتاج لكثير من الصفحات التي لا يتسع لها المجال هنا . ونكتفي بالاشارة إلى أن الولائم ضمت ٢٢,٠٠٠ مائدة و ٢٠٠,٠٠٠ ضيف وقدمت هبات وهدايا لا حصر لها . وأقيمت ألعاب ومباريات ومختلف وسائل المتعة والبهجة والتسلية . ومع ذلك فإن موكب كليوباترا في روما واحتفالاتها بنصر حبيبها قد جعلت روما تبدو مدينة إقليمية بالنسبة لها ولحاشيتها . ولقد أثار هذا ضغينة الرومان بما فيهم شيشرون الذي اشتكى من كبرياء الملكة وتعاليها . وقيل إنه عندما افتتحت « سوق يوليوس » الجديدة في روما (٢٦ سبتمبر) صار هناك ليس فقط على تمثال « فينوس الوالدة » (Venus Genetrix) بل أيضا على تمثال ذهبي للملكة المصرية نفسها وهي أم ابن قيصر الوحيد ، ولعل في ذلك ما يشي بأن قيصر ربما بطريقة أو بأخرى كان سيعترف رسميا بابنه قيصرون . وربما كانت كليوباترا ستلد له أبناء آخرين لولا أن عاجله الموت . ومن المرجح أن قيصر كان يحلم بتأسيس أسرة ملكية مع أن لفظ « ملك » (Rex) كان كريها وبغيضا بالنسبة للرومان منذ طرد آخر الملوك القدامى وهو تاركوينيوس سوبربوس وذلك عام ٥١٠ ق.م ، وفي نفس الوقت أعلن قيصر دكتاتورا مدى الحياة .

وقام قيصر بإدخال عدة إصلاحات اقتصادية وإدارية في روما دللت على أنه رجل دولة من الطراز الأول . حتى

أنه حاول أن يعيد الهدوء والانضباط إلى طرقات روما المكتظة بالغرباء من العبيد المشاغبين أو الرومان العاطلين واتخذت اجراءات حاسمة في هذا الصدد .

وتفاقمت موجة النفاق لقيصر حتى أن تماثيله غطت أنحاء المدينة . وقف أحد هذه التماثيل فوق الكابيتول جنبا إلى جنب مع ملوك روما القدامى . ووقف آخران في السوق العامة . بل صدر قرار بأن يقام تمثال في كل معبد روماني . وهكذا تأسست عبادة الحاكم المعروفة في الشرق منذ القدم والتي ستصبح القاعدة في العصر الامبراطوري الروماني . وأكثر من ذلك أن احتفالات النصر هذه صارت سنوية بالاضافة إلى أن أعيادا أخرى كانت تقام لقيصر كل خمس سنوات باعتباره بطلا أو نصف إله . وكانت تماثيله توضع إلى جوار تماثيل الآلهة في المواكب الرسمية .

ويقال إن قيصر حاول أن يجس نبض الرأي العام الروماني فيما يتصل بإعلان نفسه ملكا ، فوجد نفورا وإحجاما ، وبدا ذلك في أثناء أحد العروض المسرحية إذ قال الممثل :

« من يخيف شعوبا كثيرة
لابد أنه يخاف شعوبا كثيرة »

وعندئذ التفتت جماهير المتفرجين إلى قيصر وسرهم أنه لم يفته المغزى الذي ترمي اليه هذه الكلمات .

كان قيصر يتأهب لقيادة حملة جديدة يمر بها عبر مقدونيا فيستعيد لهذه الولاية الهدوء والطمأنينة في وجه تهديدات ملك داكيا (رومانيا والمجر الآن) . ثم يذهب لآسيا الصغرى غازيا بارثيا عبر أرمينيا . وربما كان قيصر ينوي أن يمد الحكم الروماني إلى الخليج (العربي الآن) وإلى الهند . وكان يخطط للعودة عبر القوقاز وجنوب روسيا والدانوب . وطارت الشائعات أن قيصر يحلم بنقل مقر الحكم الروماني إلى طروادة أو الاسكندرية حيث تكون السيطرة الكاملة على العالم (المعروف آنذاك) قد تمت له . وسرت في روما كما تسري النار في الهشيم شائعة جد خطيرة ربما هي التي عجلت باغتيال قيصر ألا وهي القائلة بأن النبوءة السيبيللينية عند استشارتها قالت بأن الجيوش الرومانية لن تفلح في غزو بارثيا إلا بقيادة ملك . وكان من المقرر أن يعرض على مجلس الشيوخ يوم ١٥ مارس عام ٤٤ ق.م. قرار بخلع لقب ملك على قيصر قبل مغادرته ايطاليا إلى بارثيا .

وفي التراث الاغريقي الروماني كان قتل الطغاة من أعمال البطولة . وعلينا الآن أن نتذكر أن روموليوس مؤسس روما الأسطوري قتل عندما حاول أن ينفرد بالحكم كلية دون مجلس الشيوخ . وبعد طرد تاركوينيوس سوبربوس (المتغطرس) أقسم الرومان أن لا يسمحوا للملكية بالعودة إلى بلادهم . وكان بطل هذه الثورة هو يونيوس بروتوس الذي يزعم ماركوس (يونيوس) بروتوس أنه من نسله . وهو شاب مثقف كان قيصر يعامله كابنه ، وربما كان كذلك بالفعل لأنه ابن سرفيليا أحب عشيقات قيصر إلى نفسه . ومن بين المتآمرين على قتل قيصر مع بروتوس يبرز جايوس كاسيوس وهو قائد قدير كان من أتباع بومبي . أما ديكميوس بروتوس فقد كان من المقربين والمخلصين لقيصر . صفوة القول ان المتآمرين من الحريصين على النظام الجمهوري والمعارضين للملكية .

وورد في كتب المؤرخين الكثير من الروايات شبه الأسطورية لعلامات الشؤم التي سبقت أو واكبت مقتل قيصر . فقيل إنه عندما عبر نهر الروبيكون عام ٤٩

ق.م. رفضت الخيول أن تتناول طعامها وأذرفت دموعا غزيرة. ويروى أن سبورينا العراف المشهور حذر قيصر صراحة من يوم ١٥ مارس. وفي اليوم السابق على هذا التاريخ قال قيصر لبعض أصدقائه وهم يتناولون الغداء أنه يتمنى لنفسه ميتة فجائية. وفي ليلة الاغتيال حلمت زوجته كالبورنيا في أثناء نومها بجواره أنه يقتل. وفي الصباح أرادت أن تمنعه من الخروج وكاد أن يلبي طلبها لولا إلحاح المتآمرين أنفسهم. فبرغم أن الأطباء أيضا طلبوا من قيصر ألا يذهب إلى مجلس الشيوخ أرسل المتآمرون من يستعجل حضوره. وفي طريقه إلى المجلس سلمه أرتيميدوروس ورقة يحذره فيها من المؤامرة التي تكشفت له جميع خيوطها، ولكن قيصر لم يقرأ هذه الورقة وشغل عنها بفحص طلبات السائلين الذين صادفوه في الطريق. وعند دخوله مجلس الشيوخ هب الجميع يؤدون له التحية وقوفا. ولما اتخذ مجلسه اقترب منه المتآمرون متظاهرين بسؤاله بعض الأشياء، وتحلقوا حوله حتى أخفوه تماما عن الآخرين. وكان أول من اقترب منه هو توللليوس كيمبر الذي توسل لقيصر أن يستدعي أخاه من المنفى، فلما رفض قيصر مد كيمبر إليه يديه ضارعا ثم سحبها إلى الخلف غاضبا بل دفع عن كتف قيصر عباءته الأرجوانية وكانت هذه هي العلامة المتفق عليها. ففي الحال ضيق المتآمرون الدائرة القاتلة حول قيصر الذي سقطت عنه العباءة وصار برداءه الروماني البسيط دون شارات القيادة والسلطة. وصاح فيهم قيصر: «ولكن لم هذا العنف؟». وكان كاسكا يقف خلفه وطعن الطعنة الأولى التي استهدفت الرقبة وطاشت فأصابت من قيصر الكتف واستدار قيصر وأمسك بذراع كاسكا وضربه بالقلم (الريشة أو المرقم) الذي كان يستخدمه في الكتابة قائلا: «أيها الوغد كاسكا ماذا أنت فاعل؟» وعاجله آخر بطعنة في الجنب أما كاسيوس فقد ضرب خنجره في وجه قيصر مباشرة. ثم انهال الجميع بالطعنات وكأنهم وحوش غابة وقعت على فريسة سهلة ونادرة. وحارب قيصر بضراوة لانقاذ حياته ولكن جنون المتآمرين بلغ أشده حتى أنهم أصابوا بعضهم بعضا. وسقط قيصر في مسرح بومبي عند قدمي تمثال خصمه القديم. وكان لا يزال حيا عندما رأى بروتوس قائما بخنجره فقال له آخر كلماته في الحياة باللغة الاغريقية: «وأنت أيضا يابني». وهي العبارة التي يتناقلها الناس إلى يومنا هذا. وغطى قيصر رأسه بالعباءة واختفى من مسرح السياسة والسلطة للأبد.

***

مذكرات نوبار باشا

أحمد عبد الرحيم مصطفى

قليلة هي المذكرات الخاصة التي سطرها من لعبوا أدوارهم في التاريخ العربي الحديث ، إذ أن عادة كتابة المذكرات الخاصة بصفة منتظمة لم تتأصل في تقاليدنا وخصوصا أن قلة نادرة من ساستنا هم الذين يقدرون قيمة مثل هذه المذكرات بالنسبة إلى الأجيال الصاعدة ، وأن معظمهم لا يحتفظون بأوراقهم الخاصة أو بنسخ من أوراقهم الرسمية ومكاتباتهم بالشكل الذي نلمسه لدى كثير من المسئولين في الدول المتقدمة . ويجدر بنا أن نتساءل عن أسباب هذا القصور : هل هي مرتبطة بنمط الحياة الشرقية الصاخب الذي قد لا يدع للمسئول فرصة لكي يخلو إلى نفسه ويسطر خواطره بانتظام ؟ أم هي مرتبطة بعدم الشعور بالأمن واحتمال أن تؤدي المذكرات الخاصة إلى متاعب غير منظورة إذا ما تبدلت موازين السلطة ؟ حقيقة أن بعض الشخصيات العامة قد نشروا « مذكراتهم » التي كتبوها من وحي الذاكرة بعد مرور وقت طويل على الأحداث التي عرضوا لها : إلا أن مثل هذه « المذكرات » لا تعدو أن تكون ذكريات تلون الأحداث بألوان تبريرية على ضوء التطورات التي جرت وموقف المسئول منها . هذا إلى أن إيقاع الزمن قد يجعل الذاكرة تخون صاحبها فلا يكون دقيقا في عرض ما يسجله . فالمذكرات بمعنى الكلمة يجب تسجيلها آنيا على شكل يوميات منتظمة قد تطول وقد تقصر كما تستلزم المحافظة على المراسلات الخاصة التي قد تكشف ما لا تكشفه الأوراق الرسمية . وقد جرت عادة من خلفوا مذكرات خاصة من الساسة الغربيين على الاحتفاظ بيومياتهم وأوراقهم وتسجيل وصية بالمكان الذي تحفظ فيه وبالمدة اللازم مرورها حتى يتاح للآخرين الاطلاع عليها ، وهي عادة نصف قرن يكون قد مات خلالها من وردت أسماؤهم في هذه المذكرات ، وتكون سرية ما سجلوه قد انتفت أو كادت . ولو أن هذه المدة قد انكمشت شيئا فشيئا نتيجة لسرعة إيقاع الحياة وتطور

وسائل الاعلام وقيام بعض الحكومات دوريا بنشر مقتبسات من أوراقها الرسمية بين وقت وآخر . بل إن المذكرات الخاصة لبعض المسئولين المعاصرين قد أضحت وسيلة من وسائل التكسب .

ومذكرات نوبار باشا التي نعرض لها ليست مذكرات بمعنى الكلمة ، بل إنها « ذكريات » سطرها في أواخر حياته خلال الفترة الممتدة ما بين نوفمبر ١٨٩٠ ومايو ١٨٩٤[1] موجها إياها لا إلى القارىء العام بل إلى أسرته وحدها دون أن يفكر في نشرها . ولعل هذا راجع ضمنيا إلى محاولته تبرير مواقفه لأبنائه وأحفاده ، ولأن الدور الذي لعبه في السياسة المصرية كان مثار جدل وخصوصا أنه كان من أنصار التدخل الأجنبي في مصر ، وأنه تعاون إلى حد كبير مع سلطات الاحتلال البريطاني ، وسأقصر تعليقي على « ذكريات » نوبار على ملحوظات أوردها في مواضعها ثم أعقب عليها في آخر الأمر مفضلا استهلال عرضنا هنا بنبذة من حياته .

ولد نوبار نوباريان في ازمير في أسرة أرمنية في ٤ يناير ١٨٢٥ . وكان والده وكيلا لوالي مصر محمد علي باشا في ازمير أولا ثم في باريس . وكان الأرمن في ظل الحكم العثماني يشكلون طائفة دينية (ملك) لها بطريركها الخاص المقيم في استانبول ، والمنتمي إلى أعيان الأرمن الذين سيطروا على « الطائفة » في الوقت الذي كانوا يشغلون فيه وظائف عليا في الحكومة وخصوصا بعد أن كسرت الدولة شوكة اليونانيين على أثر ثورة اليونان في العشرينيات من القرن التاسع عشر . وكان التجار الأرمن في طليعة من أفادوا من التطور الصناعي والتجاري الجديد الذي أصاب الامبراطورية العثمانية .

وكان بعضهم يقوم باقراض النقود في حين أن البعض الآخر كان من الحرفيين والتجار ، وكانت أغلبيتهم تقطن شرقي الأناضول في حين أن أكثرهم تعليما وتقدما كانوا يقطنون المدن الكبرى وخصوصا استانبول وازمير ، كما كان كثير من أغنيائهم يبعثون أبناءهم إلى أوروبا لتلقي التعليم العلماني الذي لم يكن متوفرا في الامبراطورية العثمانية حينذاك ، وليلعبوا دورهم في الوساطة التجارية والدبلوماسية نتيجة لاتقانهم بعض اللغات الأوروبية ـ ومن هؤلاء والد يوسف حكيكيان[2] الذي كان مترجما لمحمد علي باشا وطلب منه أن يرسل ابنه (يوسف) لتلقي تعليمه في انجلترا . وهكذا تلقى نوبار تعليمه الابتدائي في جنيف : ثم توجه إلى سوريز ـ بالقرب من تولوز ـ في فرنسا حيث تلقى تعليمه بمدرستها الثانوية خلال الفترة الممتدة ما بين عامي ١٨٣٦ و ١٨٤٠ . وفي هذا العام الأخير توفي والده في مرسيليا مما أضطره إلى العودة إلى ازمير حيث أمضى بعض الوقت قبل أن يتوجه إلى مصر التي نزل فيها خاله بوغوص يوسفيان لفترة طويلة الأشراف على علاقات محمد علي الخارجية ونشاطاته التجارية . وبادر بوغوص إلى تقديم ابن أخته إلى الوالي في سراي رأس التين ، ثم أسكنه معه وعينه سكرتيرا خاصا له . وكان الانطباع الأول الذي تولد لدى نوبار بعد انتقاله من أوروبا إلى الشرق هو إحساسه بالنقلة من العصر الحديث إلى عوالم العصور الوسطى الشرقية . ونستشف من مذكراته كم كان يرثي لحال خاله الذي كان باستمرار يرتدي ملابس « الرعايا » المسيحيين ويعيش في عزلة تامة ولايتوجه لمقابلة الباشا إلا بعد أن يتلو صلواته الأخيرة بحكم أن الأحداث التي عاصرها والمناظر الدامية التي شاهدها قد أثرت كثيرا في

(١) توفي نوبار في باريس في ١٢ يناير ١٨٩٩ .
(٢) راجع بحثي عن أوراق حكيكيان في
P .M .Holt(ed) , Social and Political change , in Modern Egypt (Oxford University press , 1968)

نفسيته ـ بل إنه كاد يفقد حياته نتيجة لاحدى سورات شك الباشا وغضبه . ومع كل هذا فإن بوغوص كثيرا ما كان يصارح الباشا برأيه في الوقت الذي كانت فيه نزوات الحكام وغضبهم تفضى إلى الموت .

وفي عام ١٨٤٤ مات بوغوص فقيرا بل مثقلا بالديون ، وشهد جنازته كثير من سكان الاسكندرية المصريين والأجانب . وحين علم محمد على أن دفن بوغوص لم يتم باحتفال رسمى اجتاحته نوبة غضب وأمر بإخراج جثة بوغوص من القبر وإعادة اجراءات الدفن باحتفال يشهده كبار الموظفين اللذين لم يشاءوا في السابق أن تحاط جنازة ذميّ باحتفالات رسمية مما آلم محمد على الذى كان يقدر خدمات بوغوص له طوال أكثر من ثلاثين عاما . حقيقة إن أوامر محمد على بهذا الصدد لم تنفذ بحذافيرها ، إلا أن كبار الموظفين المسلمين شهدوا احتفالا رسميا على روح بوغوص في كنيسة الأرمن وهو ما لم يسبق له مثيل .

وبعد وفاة بوغوص عمل نوبار مترجما لمحمد على الذى منحه ثقته نتيجه لاتقانه للغتين الفرنسية والتركية وإلمامه باللغة الانجليزية ولتقديره للخدمات التى قدمتها له أسرته . ويذكر نوبار أنه قرأ رسالة غير واضحة الخط كان الدوق دى مارمون قد أرسلها لمحمد على ولم يستطع أحد قراءتها ، مما أدى إلى ذيوع شهرته في حاشية الوالى بصفته متعلما يتقن كثيرا من اللغات . ونحن نعتقد أن نوبار يبالغ في وصف أهميته بالنسبة إلى الوالى ، إذ أن اتساع الحركة التعليمية في عصر محمد على الذى شهد إيفاد البعثات إلى مختلف البلدان الأوروبية وخصوصا فرنسا ، ووفود عدد كبير من الأوروبيين إلى مصر ، قد أمد حاشية الوالى بالكثيرين الذين يتقنون اللغات الأجنبية ويمكنهم إدارةمراسلات الباشا . ونحن لم نعثر في الوثائق البريطانية التى رجعنا إليها بصدد أواخر حكم محمد على والفترة القصيرة التى حكمها إبراهيم قبل وفاة والده على أية اشارة إلى الدور الذى كان يلعبه نوبار الشاب في حاشية هذين الواليين . ولا يألو نوبار في مذكراته بجديد حين يسجل أن محمد على قد أفسح المجال لتقدم مصر المادى على النمط الأوروبى باستقدامه الخبراء والفنيين الأوروبيين (من أطباء ومهندسين وضباط بحريين) وتكريمه إياهم بقصد تشجيع رعاياه على أن يكرموهم بدورهم ، وخصوصا أن المسلمين من رعايا الدولة العثمانية برغم تخلفهم ، كانوا لا يزالون يحتقرون الذميين ولا يسلّمون بحقوقهم عليهم أو مساواتهم بهم وتوليتهم مناصب قيادية في أجهزة الدولة وفي القوات المسلحة . ويثنى نوبار في مذكراته على اتجاه محمد على إلى مساواة المسلمين بالمسيحيين واستقدامه الخبراء من أوروبا وتخفيفه حدة الحواجز التى كانت لا تزال تفصل الشرق عن الغرب ، ويقر ما ذهب إليه معظم من تناولوا حكم محمد على من أنه مصلح عظيم حول مجرى تاريخ مصر الحديث وأقام فيها دولة راسخة الأركان بعد أن كان قد تسلمها ولاية عثمانية فقيرة ومتخلفة ، بحيث أصبح يشار إليه باعتباره مؤسس مصر الحديثة . حقيقة أن عهد محمد على كان شديد الوطأة على شعب مصر الذى ضحى بالكثير في سبيل إقامة الدولة الحديثة ، وامتثل لتوجهات الباشا وشدته إلا أن عهود الانتقال ـ بما في ذلك حكم محمد على ـ قد لا تخلو من شدة مبعثها الرغبة في اختصار مدى التطور . وهكذانجد نوبار يطلق على محمد على (ص ٦٩ من المذكرات) صفة « البربرى العبقرى ـ Ce barbare de genie » .

ويرثى نوبار لازدياد شكوك محمد على وأوهامه في أواخر حياته وخصوصا بصدد ما تخيله من أن ابنه ابراهيم يتآمر للاستيلاء على الحكم وقد يلجأ الى الأساليب الشرقية فيدس له السم ليتخلص منه . وهذه الشكوك هى التى جعلت محمد على يستغنى عن خدمات

نوبار ويعهد بها إلى ابنه ربما ليراقب اتصالاته بالقناصل . وقد اصطحب نوبار إبراهيم ـ الذى داهمته الأمراض ـ فى أثناء الرحلات التى قام بها إلى أوروبا وتوطدت علاقاتهما فى تلك الأثناء بحيث بثه ابراهيم طموحاته فيما لو تولى حكم مصر . وفى باريس شرح نوبار لابراهيم الآثار التى شاهداها بحيث أحرز إعجابه . وبعد أن زارا لندن عادا إلى مصر .

وفى خلال رحلة العودة أبدى ابراهيم شدة خوفه من طبيعة استقبال والده له وخشيته هو الآخر من أن يتعرض للموت بالسم . ثم توجه نوبار إلى إزمير لقضاء بعض الوقت فيها ، وحين عاد إلى مصر (١٨٤٦) عين فى منصب السكرتير المترجم الثانى لمحمد على ، ثم رافق إبراهيم فى زيارة ثانية إلى أوروبا ازدادت خلالها وطأة المرض عليه مما زاد فى شكوكه وعصبيته . أما محمد على فقد كانت الفترات الأخيرة من حياته بمثابة مأساة حقيقية : فقد اختلط عقله وازدادت شكوكه فى ابنه ابراهيم وباتت تمر به فترات من الجنون والخرف الحقيقيين ، كان يجهش خلالها بالبكاء ولا يهدأ إلا إذا نقل إلى مسكن ابنته نازلى ، وإزاء ذلك فكر كبار الموظفين فى إقامة مجلس للوصاية يتولى حكم البلاد ولكن إبراهيم رفض هذا الاتجاه وتوجه إلى إستانبول لكى يضمن تنصيبه واليا . ولكنه لم ينعم بالحكم طويلا نتيجة لتدهور صحته . وكان نوبار يسرى عنه حتى وقت متأخر من الليل بأن يعيد إلى مسامعه أخبار معاركه المظفرة . وخلال هذه الفترة كان عباس حلمى ـ حفيد محمد على ويلى العهد طبقا لما نصت عليه الفرمانات نتيجة لكونه أكبر أفراد الأسرة سنا ـ يخشى أن يقضى عليه عمه مما جعله يؤثر الابتعاد عن مصر إلى الحجاز .

واشتدت آلام المرض على إبراهيم ، وفى النهاية توفى بين ذراعى نوبار (١٨٤٨) ، ولم يأسف عليه أحد لشراسته وقسوته . وبعد وفاة إبراهيم بثلاثة شهور لحق به والده . ويخصص نوبار الفصل السادس من مذكراته لرصد أهم إصلاحات محمد على فى مجالات الزراعة والرى وإدخال محاصيل جديدة .

وفى وثيقة هامة أرسلها قنصل بريطانيا العام فى مصر إلى حكومته فى ٥ أغسطس ١٨٤٩[٣] نقرأ الفقرات التالية : « إن تعلق كل طبقات مصر باسم محمد على واحترامها له يشكل جنازة أفخم مما كان بإمكان حفيده أن يوفره[٤] . فالسكان المتقدمون فى السن يتذكرون الفوضى التى أنقذ هذه البلاد منها ويتكلمون عنها ، فى حين يقارن السكان صغار السن حكمه المتميز بالحيوية بحكومة خلفه التى يعرفها القوى والتردد . وجميع الطبقات ، سواء من الأتراك أو من العرب يجمعون بصراحة على أن رخاء مصر قد مات مع محمد على أو ـ حسب مصطلحاتهم الشرقية ـ أن أنفاس مصر قد بارحت جسمها : وفى الحق . . . لا يمكننا أن ننكر أن محمد على ، برغم كل أخطائه ، كان رجلا عظيما . فحين نحكم على شخصيته لا يمكننا إطلاقا أن ننسى أنه ، دون أن يتمتع بميزة من نسب أو من ثروة ، قد شق طريقه إلى السلطة والشهرة بشجاعته الفذة وبدأبه وذكائه . فحين تولى الحكم كانت مصر مقطعة الأوصال نتيجة للنزاعات والشيع ، كما كانت تتعرض للسلب والنهب على أيدى عصابات جوالة من المغامرين ، كماكانت ماليتها وتجارتها مستنزفتين ، وفى كل محافظة كانت الحياة والأملاك تحت رحمة أصحاب السطوة . كما لا يجب علينا أن نشتد فى انتقاده حين كان يضطر أحيانا ـ

(٣) F.O . 78 / 804 , no 46 Murry to palmerston .

(٤) أبدى عباس كثيرا من العقوق لجده ـ فلم يشارك فى جنازته أو يصدر أمرا بإغلاق الحوانيت والمصالح الحكومية ولم يدع السلك القنصل لهذه المناسبة .

يهدف القضاء على عوامل الشر والفوضى المستشرية لدى شعب لا يعترف بقانون آخر سوى القوة - إلى اللجوء إلى إجراءات تتصف بالقسوة والشدة . اذ يقر الجميع بأن محمد على ، لو حكمنا عليه بمقياس كونه تركيا ، لم يتصف بالقسوة : اذ أن العقوبات التى نفذها كانت - مع بعض الاستثناءات القليلة لازمة لأمنه أو للمحافظة على السلام العام ، وأخشى أن أشارك الكثيرين فى التصريح بأنه - مثل معظم من أطلق عليهم لقب « الأكبر » - كان مفرطا فى حبه للشهرة والسلطة ، ولو أن مطامعه لم يلوثها الجشع . ورغم شدة غضبه الا أنه لم يكن يستمر طويلا . . .

« ومن النادر أن تصل إلى مسامع المرء فى أية ولاية من ولايات الامبراطورية العثمانية فقرة تشبه الفقرة التالية : اذا ما سمح لى الله فإننى أتنازل بكل سرور عن عشر سنوات من حياتى لأضيفها إلى حياة باشانا العجوز ، ولكننى علمت أن أكثر من شخص قد فاهوا بهذا التصريح خلال مرض محمد على . وبالاضافة إلى ذلك فمن واجبنا ، كأوروبيين ، أن نتصف ذكراه بأن نتذكر أن المسافر أو الرياضى أو عالم النبات والحيوان الانجليزى كان يستطيع خلال عدة سنوات - فى الوقت الذى لم يكن يستطيع المسيحى فيه أن يتجول فى حلب أو دمشق أو فى أى مدينة خاضعة لحكم السلطان المباشر دون أن يتعرض للأذى أو الاهانة - أن يتجول عزلا من السلاح فى وادى النيل والصحارى المجاورة له ، وأن يضمن سلامة شخصه وأملاكه بالصورة التى يتمتع بها فى حديقة هايدبارك فى وضح النهار » .

●●●

ويتعرض نوبار فى مذكراته لشخصية عباس الأول وشكوكه ومارواه الأوروبيون عن هواجسه واستبداده وتنحيه للأشخاص الذين ارتبطوا بالعهد السابق ، ولكنه مع ذلك يشيد بيناته للسكة الحديدية التى وصلت الاسكندرية بالقاهرة وقبض لها أن تمتد إلى السويس فى عهد خلفه سعيد ، كما يشيد بإعادته الأراضى إلى الفلاحين الذين أرغموا على تركها . ورغم شك عباس فى نوبار لشدة ارتباطه بعمه إبراهيم فإنه لم يتردد فى الافادة من خدماته (*) واصطحابه إلى إستانبول حين توجه إليها لتسلم فرمان توليته حسب العادة المقررة .

ويذكر نوبار أنه ناقش فى العاصمة العثمانية مشروع مد السكة الحديدية الذى عارضته السلطات التركية على اعتبار أنه سيفصل مصر عن الدولة العثمانية ويلحقها بانجلترا وأوروبا .

وقد اختلف عباس عن جده وعمه فى سعيه إلى هدم النفوذ الأوروبى فى مصر وتوثيقه علاقات البلاد بالدولة العثمانية ، وخصوصا أنه كان يعتقد أنه إذا ما تحتم عليه الخضوع لأحد فليكن « للخليفة العثمانى » لا للأوروبيين . كما كان يرى أن الصراع بين السلطان ووالى مصر لن يفيد سوى الأوروبيين ولن يؤدى إلا إلى الانهيار التام للامبراطورية العثمانية بما فيها مصر ، وخصوصا أن مصر لم تكن فى رأيه تتعدى كونها ولاية صغيرة لإمبراطورية كما كان عليه الحال فى عهد جده ، وبالتالى كان يتجه إلى أن تتمشى مؤسساتها ونظمها مع حجمها ودخلها - ومن ثم سعيه إلى قطع دابر المؤامرات السياسية وطرد الطفيليين الذين رأى أنهم امتصوا دماء مصر فى العهد السابق ، وخصوصا أنه كان يمقت اتجاه جده إلى إحاطة نفسه ببعض الأوروبيين الذين كانوا يقيمون فى مصر أو يفدون إليها باعتبارهم حلقة الوصل بينها وبين العالم الخارجى . وهكذا اتجه عباس إلى العزلة

(*) عينه عباس (يونيو ١٨٥٠) مديرا للادارة الصحية خلفا ليوسف حكيكيان الذى نقله إلى الصعيد فى نفس الوقت الذى واصل فيه نوبار شغل منصب المترجم الثانى للوالى .

وإلى إحاطة نفسه بأتباعه المخلصين وحدهم ويبرر ذلك بقوله : « لست تاجرا ولن يفيدني هؤلاء السادة ـ فاذا ما شُغِلوا بتجارتهم فلن أطلب منهم ما يتعدى ذلك ، وإذا ما اعتدى عليهم أحد فسأوفر لهم حمايتي ، وسأمنحهم مساندة خاصة اذا ما احتاجوا إليها . . . ولا أود ـ كما كان الحال أيام جدي . . . ـ أن يكون قصري بمثابة مقهى يفد إليه الناس الذين ليس لديهم ما يشغلهم لكي يتجاذبوا أطراف الحديث » . أما علاقاته بالسلك القنصلي فلم تشبها شائبة ولكنها لم تصل الى مستوى العلاقة الوثيقة التي بلغتها أيام محمد علي ، ومن ثم البرود الذي اتصف به استقباله لهم وخصوصا أن معظم رجال السلك القنصلي كانوا من التجار . وفي عهده أنشئت إدارة للجوازات في الاسكندرية لأن الاضطرابات التي عمت الجانب الأوروبي من البحر المتوسط شجعت عددا من الأشرار ومن لا مستقر لهم على أن يفدوا إلى مصر للاقامة فيها[٦] . ولم تكن علاقة عباس بكبار الموظفين على ما يرام ، كما أبعد عن الخدمة من كان يعتبرهم أنصاراً لفرنسا التي ساندت جده ، بل لقد ألغى المؤسسات التي كان يديرها فرنسيون وأجرى تعديلات كثيرة على إدارات الدولة دون أن يكون لديه من الخبرة السياسية أو التعقل ما يجعله يفرق بين الغث والسمين[٧] . ويسجل نوبار أنه طرد من القاهرة والاسكندرية كثيرا من السحرة وضاربي الودع ومن على شاكلتهم ونفاهم إلى الصعيد أو الى السودان .

وفي رأي نوبار كان عباس تجسيدا « للسيد العظيم Le grand Seigneur » أو للأمير الشرقي الحقيقي : فقد كان يعيش منعزلا منفردا ويصدر أوامره التي كان يتوقع أن تكون موضعا للطاعة العمياء ـ وقد صرح لنوبار بما يلي : « بإمكاني أن أعمل كل شيء ويشبهني الجميع في أنهم يمكنهم عمل كل شيء » . . . . . . « أنا وزير ابن وزير وحفيد وزير . ولست تاجرا مثل جدي أو عمي ، وإذا ما كان علي أن أحمي التجار فلست ملزما بتقليدهم » . ويصف نوبار عباسا بالكرم في حدود المعقول ، ويضرب مثالا على ذلك أنه دفع ديونه (نوبار) ويعلل ذلك بأنه لم يكن يجب أن يكون أحد حاشيته في حاجة إلى المال ، لأنه في هذه الحالة يكون تابعا لدائنيه لا لعباس . ورغم ما يؤكده نوبار وغيره ممن تعرضوا لحكم عباس من أنه كان غريب الأطوار[٨] ومثارا لرعب الشعب ، إلا أنه يقر بأن المصريين لم يعانوا في عهده من الضغوط المالية والاقتصادية التي أثقلت كاهلهم في عهد جده . وقد أغلق عباس المصانع والمدارس المرتبطة بالجيش ، وذلك لادراكه أن شراء المصنوعات من أوروبا مباشرة أرخص ثمنا وأحسن نوعية . كما ألغى احتكارات الدولة[٩] التي فرضها جده بحيث توفرت للفلاح حرية بيع محاصيله للأجانب نقدا ولم يعد مضطرا لدفع الضرائب عينا بعد أن توفرت له النقود .

ويندد نوبار في مذكراته في أكثر من موضع بالسخرة ذلك النظام الذي عرفته مصر منذ أقدم العصور للقيام بالخدمات العامة وخصوصا ما يتعلق منها بمقاومة فيضان النيل بتعلية الجسور وتقوية شواطيء النهر ـ واقامة السدود والقناطر والقنوات ، ثم امتد ليشمل كل

---

(٦) -F . o . 708 / 804 , no . 27 dated 6 May , 1949 from Murray to palmerston .

(٧) -Ibed , no . 59 , dated 4 December , 1949 .

(٨) يقال انه كان يحتفظ في قصره بنمر مستأنس كان يخيف به القناصل الأجانب .

(٩) لكي تستطيع بريطانيا الأساس الاقتصادي الذي ارتكز عليه حكم محمد علي عقدت اتفاقية تجارية مع الدولة العثمانية (١٨٣٨) نصت على حرية التجارة داخل أملاكها . ويخطيء نوبار حين يذهب (ص ٨٢ ـ ٢) الى أن هذه المعاهدة قد وقعت في عام ١٨٣٦ .

١

الأعمال العامة التى تضطلع بها الدولة والحاكم . وكان الفلاح المصرى لا يتقاضى أجرا عن القيام بهذه الأعمال . ولا يصرف له غذاء أو يكرس اهتمام بأحواله الصحية ، بل إنه كان أحيانا عرضة للجلد بالكرباج . ويربط نوبار (ص ٨٣ ـ ٨٤) بين السخرة والكرباج وبين الاستبداد الذي عرفته مصر منذ أقدم العصور ويفسر ذلك بالنظام الزراعى الذى جعل حاكم البلاد يركز السلطة فى يديه لكي يتسنى له الاشراف على توزيع مياه النيل ومقاومة الفيضان وإقامة نظام رى الحياض المشهور . وبطبيعة الحال لم يعد هذا النظام يتمشى مع المبادىء الانسانية التى عرفها القرن التاسع عشر ـ فقد ندد به الأحرار من الانجليز بوجه خاص وجعلوا منه منطلقا لمناهضة نظام محمد على العداء ، كما أنه كان مناقضا لروح الاصلاحات التى شهدتها الدولة العثمانية فيما عرف باسم « التنظيمات الخيرية » التى كانت تهدف فيما تهدف إلى تحديث الدولة وكسب مساندة الدول العظمى ـ وبريطانيا بوجه خاص ـ لها فى مواجهة أعدائها .

وقد استولى عباس على الاقطاعيات التى وزعها محمد على على أسرته وحاشيته التى كانت ترتكز على الأتراك والشراكسة ، مما جعل كل هؤلاء يهاجرون الى إستانبول حيث شكلوا حزبا مناوئا لعباس ـ فطالبه أبناء وأحفاد محمد على بأن يرد إليهم ميراثهم من أراض ومجوهرات ـ ومن ذلك اقطاعيات محمد على التى بلغت ٤٠٠,٠٠٠ فدان ، كما طالبوه بأن يرد إليهم نفقات إصلاح هذه الأراضى بما فى ذلك المبانى التى أقيمت عليها والأشجار التى غرست فيها . وأصر عباس على موقفه وذهب إلى أن الأموال التى أنفقها محمد على وأنفقوها هم كانت فى الأصل ملكا للحكومة التى يحق لها أن تستردها .

وواصل نوبار العمل مع عباس باعتباره سكرتيرا مترجما ثم مديرا لادارة التفتيش الصحى . ورغم أن الوالى لم يعينه وزيرا للخارجية ـ إذ أن مصر ، باعتبارها ولاية عثمانية ، لم يكن يحق لها ان تكون لها سياسة خارجية مستقلة فى حين كان يمثلها فى الخارج سفراء الدولة العثمانية ـ الا أنه كان يضطلع بأعمال تتصل بعلاقات الولاية المحدودة بالخارج ، وخصوصا أن الدولة العثمانية حاولت أن تطبق فى مصر الاصلاحات المرتبطة بالتنظيمات الخيرية التى تضمنت وعد السلطان بإقامة العدالة فى أملاكه وتحديد كمية الضرائب وتنظيم تحصيلها وتأمين المرء على حياته وماله وعرضه : كما تضمنت تحديد مدة الخدمة العسكرية . وكان عباس يرى أن تحويل ملفات حالات الاعدام إلى إستانبول للحكم فيها من شأنه أن يهدد الأمن والنظام فى البلاد على اعتبار أن سرعة تنفيذ الأحكام من شأنها أن تردع المذنبين . لهذا تلزم تطبيق التنظيمات فى مصر إلا إذا عدلت بحيث تتمشى مع عادات البلاد وتقاليدها وما جرى به عرف الولاة فيها . وأرسل نوبار إلى إستانبول للتفاوض مع الباب العالى بشأن هذه المسألة [١٠] . وفى العاصمة العثمانية اتصل نوبار بالسفير البريطانى الذى كان يتمتع بنفوذ قوى فى الدوائر العثمانية مبعثه قوة شخصية ودفاع بلاده عن الدولة فى وجه طموحات محمد على ومساندتها لبرنامج الاصلاحات التى تضمنتها التنظيمات الخيرية ، وذلك كى تستطيع الدولة أن تقف

---

(١٠) قدم التجار فى الاسكندرية والقاهرة ومواطنون آخرون من ذوى الحيثية عريضة الى القنصل البريطانى العام سجلوا فيها احتجاجهم على قرار الباب العالى الخاص بحرمان الوالى من حق تنفيذ حكم الاعدام فى المجرمين الذين أدينوا قانونا وحكم عليهم بالموت . وقد طالبت العريضة بإلغاء هذا الحق فى يد الوالى محافظة على الأمن وناشدوا القنصل العام أن يلتمس من السفير البريطانى فى استانبول ـ مستر سراتفورد كاننج ـ أن يسعى الى تأجيل اتخاذ قرار بصدد هذه المسألة حتى تبحثها الحكومة البريطانية .

على قدميها وتقاوم الضغط الروسي وتوفر حاجزا قويا في وجه التوسع الروسي صوب الهند والمياه الدفيئة [11] .

ونفذ نوبار مهمته في الأستانة على خير وجه وحصل على مساندة السفير البريطاني لموقف عباس بشأن مسألة (القصاص) التي سويت لصالحه . ويبدو أن نوبار تناقش في استانبول مع السفير البريطاني حول مشروع الخط الحديدي بين الاسكندرية والسويس . وهو المشروع الذي كان قنصل بريطانيا العام في مصر (مري) قد عرضه على الوالي في بداية حكمه تنفيذا لتعليمات حكومته [12] . وحين عاد نوبار إلى مصر نصح عباس بتنفيذ المشروع وبين له أنه سيفيد التجارة والمواصلات الأوروبية ويساعد على تطوير الادارة المصرية بحيث تحصل البلاد على عطف الرأي العام الأوروبي مما يساعدها في نزاعاتها مع الباب العالي . واقتنع عباس بوجهة نظر نوبار وتفاوض في هذا الشأن مع قنصل بريطانيا العام ، وأرسل نوبار إلى لندن للتفاوض مع المسئولين البريطانيين . ونجحت المفاوضات وبدىء في مد الخط الحديدي الذي ربط الاسكندرية بالقاهرة في عهد عباس ثم أكمل في عهد خلفه سعيد .

ورغم ما تواتر عن كره عباس للأرمن في أواخر عهده [13] . فإنه عهد إلى نوبار وأخيه استيفان بتمثيله في برلين وفينا ، ولم يمر وقت طويل على رحيل نوبار إلى فينا حتى وصله خبر موت عباس . وفي الفصل العاشر من مذكراته نجده يسرد مختلف الروايات التي جرى تداولها بهذا الخصوص ـ هذا برغم أن الطبيبين الايطاليين اللذين فحصا جثته أرجعا وفاته إلى نوبة من الصرع [14] . وعلى أي حال فقد أدت وفاة عباس إلى إلغاء تمثيل مصر في برلين وفينا وإعفاء نوبار من الخدمة باعتباره أحد رجال عباس . ولعل هذا هو السبب الذي جعله يتصدى للدفاع عن عباس وسياسته ، فيصف عصره بأنه يسجل مرحلة من مراحل تطور مصر ، ويفند وجهات نظر من هاجوه ، مسجلا أن عصره الذي لم يعرف عنه الكثير قد تعرض للنقد الشديد وأنه كان موضعا للتجني والأحكام الخاطئة ـ فقد ساده الأمن بالشكل الذي لم تعرفه مصر حتى ذلك الوقت ، كما يمتدح تخفيضه لنفقات الدولة وشدة حرصه على مصالح البلاد . ويمكننا أن نتبين حقيقة حكم عباس بمقارنة ما سجله نوبار بما كتبه قنصل بريطانيا على أثر وفاة عباس [15] . فقد أكد على سياسته وتكديسه الأموال في خزانته مما تسبب في إفلاس خزانة الدولة ، وسجل أنه كان يبدي ميلا طفوليا إلى البناء والمفروشات مما جعله ينفق كثيرا من المال ، في الوقت الذي لم يكترث فيه بالادارة العامة وبمرتبات الموظفين ، بل إنه وصل إلى حد الامتناع عن دفع مرتبات الموظفين والجيش والخدمات العامة ويعزو اتجاهاته إلى كونه الوحيد في أسرة محمد علي الذي لم يتلق تعليما أوروبيا أو يلم بلغة أوروبية أو يتوجه

---

(١١) F . o . 78/916 , Encl . copy in no . 4 dated 24 January , 1852 , from Murray to granvilla -

(١٢) F . o . 78/804 , no . 3 from Murray to palmerston , dated 16 jan ., 1849 . -

(١٣) f . o . 78/919 , no . 30 kreen to clarendon , dated 19 nov ., 1853 . -

(١٤) F . O . 78/ 1036 , no . 35 , Bruce to clarendon , dated 17 July , 1854 -

ويؤكد بروس (في رسالته رقم ٣٩ المؤرخة ١٣ أغسطس ١٨٥٤) أن عباسا لم يمت مقتولا وأن أطباءه كانوا يتوقعون إما أن تداهمه نوبة الصرع في أي وقت أو يصاب بالجنون ، واستدلوا على ذلك بقسوته الشديدة في أواخر عهده وانفعالات اعصابه .

(١٥) الرسالة رقم ٣٩ السابقة .

إلى أوروبا ولو مرة واحدة بحيث لم تكن لديه أية فكرة عن حضارتها . ويضيف إلى ذلك أن عباس قد تربى على الطريقة التركية حيث عاشر الخدم الذين لقنوه كيف يكره أوروبا .

ورغم انحياز نوبار الى عباس حين قيم عهده ، فإنه كان على العكس من ذلك شديد النقد لخلفه سعيد الذى تعرضت مصر فى عهده للغزو والانتهاب على أيدى العناصر الأوروبية التى تدفقت عليها وكل همها الكسب السريع بأى ثمن . ويشير نوبار إلى الفوضى التى أحدثتها هذه العناصر فى بلاط الوالى وفى الادارات الحكومية وفى أوضاع المصريين بوجه عام ، ويعزوها إلى شخصية الوالى الذى يكرر نوبار فى أكثر من مناسبة أنه كان يفتقر إلى احترام الذات وأنه كان يعشق المظاهر ويحب أن يكون موضعا للاطراء . فقد اهتم بالجيش وبالاستعراضات العسكرية وأنفق الأموال بسخاء على شراء ملابس فاخرة للضباط والجنود واقامة المعسكرات التى كانت بعض خيامها من الحرير الخالص .

وكان سعيد قد استدعى نوبار من فينا وعينه رئيسا لمحكمة الاستئناف ثم مديرا لادارة الترانزيت والسكة الحديدية . والى هنا يكون نوبار قد اكتسب ثقة أربعة من الولاة . ويعلق القنصل البريطانى على تعيين نوبار فى منصبه الجديد على الوجه التالى(١٦) : « انى أعتبر اختيار نوبار بك بوجه عام أمرا مرضيا جدا . فلما كان قد ولد رعية للباب العالى فانه يجمع بين ذكاء الأوروبى وتعليمه وبين المعرفة التامة بالأتراك ولغتهم . ولما كانوا يعتبرونه واحدا منهم ، فإن ذلك يوفر تغلبا على صعوبة كبيرة ، ولولا ذلك لكان هذا التعيين مصدرا لغيرة الأتراك الذين اعتقدوا أنهم أرغموا على وضع أجنبى على رأس واحدة من أهم ادارات الحكومة وخصوصا أنهم يحظون بقدر كبير من الرعاية . ولدى معرفة كافية بالصعوبات التى تواجه مدير الترانزيت والسكة الحديدية فى مصر بحيث أشعر بشىء من القلق بشأن نجاح المدير الجديد . وسأسعى باستمرار إلى أن أبذل له كل مسائدى الرسمية ، اذ من سوء الحظ أنه من المؤكد أن الموظفين الأتراك لا يمكنهم أن يقفوا على أقدامهم فى وجه المؤامرات والضغوط المستمرة التى تواجههم بدون الميزة التى يوفرها التدخل الأجنبى . ولدينا مصلحة حيوية فى أن تكون إدارة المواصلات الحديدية مرضية بحيث يكون تدخلنا أمرا مشروعا » .

وأول ما لاحظه نوبار لدى عودته إلى مصر ازدياد أعداد الأوروبيين وديبب الحيوية فى أبناء البلاد الذين زال عنهم الخوف الذى خيم عليهم فى عهد الوالى السابق ، بحيث لم يعودوا يخشون التعبير عن آرائهم بحرية ، وبحيث مالوا إلى الخروج للنزهة . كما أن نشوب حرب القرم التى استمرت ما بين عامى ١٨٥٣ ، ١٨٥٦ قد تسبب فى انتعاش البلاد بسبب ارتفاع أسعار الحبوب إلى ثلاثة أضعاف ما كانت عليه بحيث لم يعد الحكام يصطنعون القسوة فى تحصيل الضرائب وبحيث ازداد ثراء الملاك . وقد شجعت الحرب التجار اليونانيين والمشارقة على التغلغل فى الصعيد وخصوصا أن سعيد قد أكد حرية التجارة التى شهدها عصر عباس كما أكد حرية تملك الأراضى التى بدأت أيضا فى عهد سلفه . ولكنه كان يضيق بالشئون الادارية ويحيط نفسه بأشخاص عديمى القيمة والشخصية وخصوصا أنه كان يعتبر نفسه رجلا عسكريا لايحترم الا المسائل المتصلة بالشئون الحربية وحدها . مما جعل المديرين وحكام الأقاليم يحذون حذوه . كما كان يرحب بثناء المقيمين الأوروبيين فى البلاد عليه ووصفهم له بأنه ليبرالى ذو أفكار عالية .

---

(١٦) - F . O . 78/1314 , no . 92 , green to clarendon , dated 22 dec ., 1857

ورغم ذلك فإن نوبار يسجل أن أمور مصر سارت على ما يرام بدون تدخل السلطة المركزية وأن هذا يثبت عدم صحة الفكرة الذاهبة إلى ضرورة حكمها بالشدة وبالسخرة والكرباج .

إلا أن ازدياد تدفق العناصر الأوروبية على البلاد قد أثار مشاكل لا حصر لها كانت ناتجة عن الامتيازات الأجنبية القديمة التي منحتها الدولة العثمانية للأجانب المقيمين في أراضيها منذ عصر السلطان سليمان القانوني (في القرن السادس عشر) . فطبقا لهذه الامتيازات كان الاجنبي لا يحاكم إلا في القنصلية التابع لها ولا تطبق عليه القوانين المحلية المستقاة من الشريعة الاسلامية ، كما كان مسكنه لا يفتش ولا يتعرض للقبض عليه الا بإذن من قنصليته ، مما ساعد على التهريب والاجرام والتستر على المجرمين المحليين، والضغط على الحكومة المصرية وابتزازها بالتهديد والوعيد والحصول على تعويضات وهمية على أيدي القناصل الذين كان معظمهم من التجار عديمي الذمة والشرف . ويصف قنصل بريطانيا العام هؤلاء القناصل على الوجه التالي[١٧] : « إن القناصل العموميين الذين يقبضون مرتبات هم التابعون لفرنسا والنمسا وبروسيا واليونان وأسبانيا والولايات المتحدة وسردينيا وانجلترا وروسيا . أما القناصل العموميون الذين لا يقبضون مرتبات ويعملون بالتجارة فهم قناصل هولنده وبلجيكا وتسكانيا ونابولي . ومعظم هؤلاء السادة ليسوا حتى من مواطني البلدان التي يمثلونها (ومن ذلك أن قنصل نابولي العام مشرقي عادي أمكنه أن يحصل ثروة) ، في حين أن بعضهم قد اشتروا تعيينهم مقابل دفع مبلغ من المال . والكل قد سعوا الى الحصول على مناصبهم لامن أجل مراكزها ، بل من أجل الفرص التي توفرها لاستغلال المشروعات الحكومية . وهم لم يتلقوا أي تعليم يؤهلهم للمهام القانونية التي يطلب منهم الاضطلاع بها ، ومن الطبيعي أن يسعوا إلى إقامة علاقات طيبة بالحكومة المحلية وأن يستغلوا لمصلحتهم الخاصة ما يوفره لهم منصب القنصل العام من سهولة الاتصال بالوالي » .

وتتضمن مذكرات نوبار نماذج عدة للتعويضات الوهمية المبالغ فيها التي أرغمت الحكومة المصرية على دفعها نتيجة للارهاب الذي فرضته بعض العناصر الأوروبية ، متحالفة مع القناصل ، على سعيد الذي اتصف بالتجبر مع المصريين والضعف أمام الأجانب . وهكذا كانت الامتيازات الأجنبية في عهده بمثابة رأس الحربة للمك الغزو الخاطف لمصر بحكم أن الأجانب عمدوا إلى إغراء الحكومة المصرية ، بصفتها المنتج الأكبر والوحيد في مجتمع لم تعبد أرضه بعد للاستغلال الصناعي والتجاري . وبمرور الزمن لم يعد الأمر خاصا بقناصل يحكمون أو يتحكمون ، بل إنه ارتبط بأوضاع اقتصادية واجتماعية تسرب من الغرب الى المجتمع الزراعي المصري وتتخذ فيه مكانها وتفرض عليه قوانينها .

ومن نتائج ضعف سعيد مع الأجانب منحه امتياز قناة السويس لصديق صباه فردنان دلسبس دون أن يحتاط ضد ما تضمنه الامتياز من افتيات على البلاد وحكومتها . فقد تعهد سعيد لدلسبس بالتنازل لشركة قناة السويس عن جميع الأراضي اللازمة لحفر القناة المالحة وبأن يحفر قناة للمياه العذبة من النيل إلى منطقة القناة وأن تتنازل الحكومة كذلك عن الأراضي اللازمة لها ، وهي مساحات شاسعة أخذت دون مقابل . كما تعهد بوضع العدد الكافي من الفلاحين تحت تصرف الشركة لتشغلهم بمعرفتها وتحت إدارتها في أي

(١٧) F . o . 78/1222 , no . 13 , from Bruce to clarendon , dated 4 april , 1856

نوع تريده من الأعمال والأشغال العامة[١٨] ، وأعفيت واردات الشركة من دفع الرسوم الجمركية المستحقة عليها . وأثبت نوبار أنه ضد كل عمليات الابتزاز هذه ، فقد تنبه إلى مساوىء التدخل الأجنبي وحاول أن يتصدى له . فبعد تعيينه مديرا للسكة الحديدية حاول أن يصلح أوضاعها المضطربة وتصدى للإضراب الذي قام به الميكانيكيون الأوروبيون واستبدل بهم ميكانيكيين مصريين ، وذلك رغم احتجاجات القناصل ومخاوف سعيد كما خلص الادارة من التدخل الأجنبي وقلل من اللجوء الى السخرة في أعمالها . وحين اضطر سعيد إلى الاقتراض نتيجة لاسرافه حاول بنك الكونتوار دسكونت الفرنسي Comptoir d' Escompte أن يكون ضمان القرض على شكل إشراف على مالية مصر . إلا أن نوبار رفض تنفيذ طلب سعيد الخاص بكتابة خطاب بهذا الصدد . وحين ازدادت اجراءات الابتزاز من جانب الأوروبيين لأموال مصر والمصريين على شكل تعويضات ، اقترح تشكيل لجنة تحكيم أوروبية لحسم الخلافات . وتم تشكيل اللجنة بالفعل ولو أنها لم تنجح الكثير بسبب تحيز أعضائها .

وفي عام ١٨٦٢ اصطحبه سعيد إلى باريس ولندن . وفي العاصمة البريطانية تباحث مع لورد بالمرستون حول قناة السويس ، كما ناقش فكرة إنشاء محاكم مختلطة[١٩] تقضي على فوضى القضاء القنصلي ويشترك فيها قضاة مصريون وأجانب في حسم القضايا المدنية والجنائية الخاصة بالأجانب . وكان نوبار مقتنعا بأن استقلال مصر لم يكن محصورا في هذا الامتياز أو ذاك الممكن الحصول عليه من الحكومة العثمانية ، بل في زيادة قوة مصر بتحسين إدارتها وهو أمر لا يتسنى تحقيقه ما دام الى جانب الحكومة المصرية سبع عشرة قنصلية يتبعها ١٥٠,٠٠٠ أوروبي وتتمتع كل منها بسلطة تضاهي سلطة حاكم مصر ماديا وأدبيا وتعرقل سلطتها في كثير من الأمور . وكان خير علاج في رأيه هو جمع المحاكم والسلطات القضائية العديدة في مكان واحد يخضع له الجميع على السواء دون تمييز أو استثناء . ومن ناحية أخرى كان نوبار مقتنعا بأن خير نظام للحكم في الشرق هو الحكم المطلق بشرط أن يخضع الحاكم لسلطة القانون المستند إلى دعامة أخرى مستقلة عن الحاكم وأقوى منه وذلك بفرض عنصر أوروبي على القضاء المصري بحيث لا يخاطر الحاكم بتحديه خوفا من الدول الأوروبية[٢٠] . وفي طريق العودة الى مصر ناقش نوبار مع السفير البريطاني في الآستانة - سير هنري بلور - موضوع قناة السويس . وكانت بريطانيا منذ البداية تعارض المشروع وضربت على الوتر الحساس حين لفتت نظر الباب العالي إلى خطورة إنشاء هذا الطريق المائي الذي قد يؤثر على نظام الدفاع عن مصر بحيث يتوقف ارتباطها بالدولة العثمانية على حسن نيات الوالي الذي قد يفيد من التسهيلات المادية التي يوفرها له حفر قناة السويس فيخلع ولاءه للباب العالي ويعلن استقلاله

(١٨) كانت الحكومة تسوق للشركة للعمل في كل شهر حوالي عشرين ألف عامل ، وقدر أن مثل هذا العدد من العمال كانوا يسافرون في نفس الوقت في الطريق من بلادهم إلى منطقة العمل ومثلهم يعودون في بلادهم تأهبا للرحيل ، فيكون المجموع حوالي ٦٠ ألف عامل كل شهر .

(١٩) حاول قنصل بريطانيا العام أن يقنع عباس الأول بإنشاء محاكم مختلطة

F . o . 78/804 , private letter from Murray to palmerston , dated 6 April , 1849 .

ويحتوي ملف وزارة الخارجية البريطانية ٧٨/ ٨٤٠ على كثير من الوثائق التي يشتم منها سعي بريطانيا ، في كل من القاهرة واستانبول ، إلى إقامة مثل هذا النوع من المحاكم .

(٢٠) أحمد عبد الرحيم مصطفى ، مصر والمسألة المصرية من ١٨٧٦ الى ١٨٨٢ ، ص ٢٠

مدفوعا إلى ذلك بأطماعه الشخصية أو بتحريض أي جهة أخرى . كما وجهت نظر الساسة الأتراك إلى أن سعيد قد أرفق بعقد الامتياز الأول خطابا أقر فيه أن عقد الامتياز ذاته يجب أن ينال موافقة الباب العالي [٢١] . ورغم ذلك فقد كان نفوذ دلسبس ، المستند إلى تعضيد الحكومة الفرنسية ، يجرف كل شيء أمامه وخصوصا أنه كان يباشر نفوذا شخصيا قويا على الوالي الذي لم يعبأ بمعارضة بريطانيا بحيث إن مياه البحر المتوسط ، حين وفاته ، كانت قد جرت حتى بحيرة التمساح . ويسعى نوبار في عهد الخديو إسماعيل إلى التصدي للشروط المجحفة التي تضمنها امتياز القناة دون أن يقضي على المشروع برمته .

●●●

أما القسم الرابع من المذكرات الذي يشغل أكثر من نصف حيزها ، فهو يتناول عهد الخديو اسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) ويمكن اعتباره أهم أقسام مذكرات نوبار . فقد تقلب نوبار في عهد هذا الحاكم في عدة مناصب هامة فرض طابعه عليها واتخذ فيها عدة قرارات هامة واستطاع اقناع إسماعيل بالموافقة عليها واختلف معه بصددها مما أدى إلى اعفائه من منصبه عدة مرات ليعود إسماعيل إلى تعيينه من جديد لشدة حاجته إليه . وقد شغل نوبار في عهد إسماعيل الحقائب التالية : وزارة التجارة ووزارة الاشغال العامة ووزارة الخارجية ورئاسة مجلس الوزراء ورئاسة أول وزارة « مسئولة » . وكانت المناصب التي تولاها نوبار في عصر إسماعيل تتصل من قريب أو من بعيد بمسائل ذات صفة سياسية . واستطاع هو أن يفرض طابعه عليها مستعينا في ذلك بذكائه الفطري ونشاطه الجم واستعداده الدائم للتعلم وإتقانه لعدة لغات . وأيا كان المنصب الذي شغله فإنه كان يتمسك بمبادىء أساسية ترتبط بمصلحة الشعب المصري سواء أكان يتولى منصبا رسميا أم لا ، بل وفي أثناء وجوده في المنفى . ومصدر هذه المبادىء جميعا هو مفهوم العدالة الذي تمسك به تمسكا شديدا : فهو يتصدى للاستبداد وقسوة الضرائب والأساليب التعسفية التي اتصفت بها الادارة المصرية التي لم يحكمها قانون ، كما تصدى للامتيازات الأجنبية والسخرة . ونحن نجده يعبر في مذكراته عن حبه الصادق لمصر ، وهو مانلمسه في أقواله التي منها : « إن الاقامة في أوروبا شاقة بصورة أو بأخرى على الشرقي ، أيا كانت الراحة التي ينعم بها المرء في أثنائها . ففيها لايستطيع أن يحيا ويؤكد ذاته . ويمكنني أن أقول إنني أمضيت في الخارج اثنى عشرة سنة من مجموع سنوات حكم إسماعيل البالغة خمسة عشر عاما[٢٢] . تمت خلالها بمهمات ورحلات وقضيت فيها فترات في المنفى . وكنت باستمرار أشعر بالأسى لبعدي عن مصر وأحن اليها . ولدى عودتي اليها كان يغمرني السرور الشديد »[٢٣] .

وفي عام ١٨٦٧ كتب مايلي إلى زوجته التي كانت في تونس : « فسرت لك في خطابي السابق سبب تأخير رحيلي إلى إستانبول . . انني أنتمي الى مصر ولن نستطيع ، أنت وأنا ، أن نعيش في مكان آخر . . . وذلك رغم أن الحياة فيها مستحيلة طالما يعيش فيها الأوروبيون دون أن تحكمهم قيود أو قانون وطالما لاتوجد لدينا محاكم . إنني أتألم لأنني لاأطيق الظلم . ونحن بحاجة إلى محاكم تحمينا من الأوروبيين ومن الوالي ، فمثل هذه المحاكم توفر لنا العيش الآمن والكريم . إننا بحاجة إلى محاكم تجعل مصر هي مصر . . . وأن إقامة

(٢١) أحمد عبد الرحيم مصطفى : علاقات مصر بتركيا في عهد الخديو اسماعيل ، ص ٢١ ـ ٢٢ .
(٢٢) بلغ حكم اسماعيل ستة عشر لاخمسة عشر عاما .
(٢٣) مذكرات نوبار ، ص ٢٦٦ .

العدالة هي التي ستسير بنا رأسا إلى الاستقلال . وحين عبر لي الوالي عن طموحه إلى الاستقلال كان ردي الصريح عليه هو أن أول مايجب علينا عمله هو أن نكون رجالا وأن نرفع النير الذي يفرضه علينا الأوروبيون » .

لهذا بذل نوبار في عصر إسماعيل جهودا متواصلة (يفصل الكلام عنها في مذكراته) لاقامة المحاكم المختلطة . فقد أجرى مفاوضات مع الدول السبع عشرة المتمتعة بالامتيازات الأجنبية . وعلى حين أن انجلترا وألمانيا والنمسا كانت في صف الاصلاح القضائي فقد عارضته كل من فرنسا والدولة العثمانية . ففرنسا كانت تعتبر نفسها الراعي التاريخي للامتيازات الأجنبية ، في حين لم ترحب دوائر إستانبول بالمفاوضات المباشرة بين مصر والدول وذلك على اعتبار أن الاصلاح المرغوب فيه يتضمن خرقا للشريعة الاسلامية التي تأنف أن يحاكم المسلم على يد ذمي ، ولأن تطبيق قوانين أجنبية في إحدى الولايات قد يؤدي إلى سيطرة الأجانب عليها . وتوجت جهود نوبار بالنجاح في آخر الأمر وافتتحت المحاكم المختلطة في أوائل عام ١٨٧٦ . وكان العنصر الأساسي فيها من الأوروبيين الذين كانت تعينهم حكوماتهم . أما القوانين المطبقة فيها فقد اختلفت اختلافا اساسيا عن أحكام الشريعة الاسلامية التي كانت من الممكن الرجوع اليها . وعلى حين لم يسمح باستعمال اللغة العربية فيها فقد كانت اللغات السارية فيها هي الفرنسية والانجليزية والايطالية . حقيقة ان نوبار قد سعى بحسن نية إلى تنظيم القضاء الفتصل إلا أن قوانين المحاكم الجديدة لم تكن معروفة لدى الفلاح العادي مما جعلها وسيلة لابتزاز الفلاحين على أيدي المرابين الأجانب . وفي علاقاتها بالحكومة خولت النظر في كل الحالات التي تمس فيها الاجراءات الادارية حقوق الأجانب ، كما أنها بحكم وجوب إقادتها بكل القوانين العقارية الجديدة ادعت لنفسها ضرورة الموافقة على كل قانون يمس نظام الضرائب . والهم من هذا أنها عرضت إسماعيل وكل أفراد أسرته لأحكامها في كل مايمس مصالح الأجانب مما أدى الى تصويب ضربة شديدة الى ما كان يتمتع به ولاة مصر من حكم مطلق . وقد يكون هذا هو الهدف الرئيسي لنوبار الذي كتب لأحد أصدقائه يوم توقيع الاتفاقية الخاصة بانشاء المحاكم المختلطة : « اليوم وضع أول لغم تحت سلطة إسماعيل وأظن أن هذا اللغم سينفجر يوما ما »[٢٤] .

حقيقة أن المحاكم الجديدة نظمت القضاء الفتصل ، ولكنها لم تلبث أن ووجهت بالنقد فيما بعد لأنها نصبت قضاة الأجانب للحكم في المسائل التي تهم المصريين ولأن انشاءها هي والمحاكم الأهلية قد ادى الى تراجع أحكام الشريعة الاسلامية .

إلا أن كثيرا من المصريين والأجانب رحبوا بالاصلاح القضائي بحيث افتتح في اليوم التالي لوفاة نوبار اكتتاب لاقامة تمثال له في الاسكندرية التي قامت فيها محكمة الاستئناف للقضاء المختلط . وقد ساهم في هذا الاكتتاب كثير من سكان مصر من أهالي وأجانب ، بل لقد ساهم فيه عدد من فقراء القرى والفلاحين الذين تبرعوا بقروشهم القليلة لاحياء ذكرى « أبو الفلاح » الذي دافع عنهم وخلصهم من الظلم الذي كانوا يرزحون تحته .

كما بذل نوبار جهودا متواصلة من أجل تقليص الامتيازات التي حصلت عليها شركة قناة السويس . ففي استانبول عول على الاعتماد على انجلترا من أجل القضاء على امتيازات الشركة ، وعلى فرنسا للتغلب على محاولة كل من انجلترا والباب العالي فرض السيادة

(٢٤)
مذكورا في كتاب مصر والمسألة المصرية ، ص٣٦

Sabry L'Empire Egyptien sous Ismail , p . 318 .

العثمانية المباشرة على مصر[٢٥] . وفي باريس شن نوبار حملة صحفية على الشركة وتوصل مع دلسبس الى اتفاق وافق فيه هذا الأخير على إلغاء السخرة وإعادة الأراضي التي نص عليها الامتياز الى الحكومة المصرية . وفي النهاية أمكن إلغاء السخرة واسترداد معظم الأراضي لكن بعد أن تقاضت الشركة في نظير ذلك تعويضا من الحكومة المصرية هو الذي مكنها من مواصلة العمل الى أن انتهى حفر القناة ووصل البحرين المتوسط والأحمر .

كما تفاوض نوبار في عاصمة الدولة العثمانية حول توسيع استقلال مصر الذاتي مما أدى في عام ١٨٦٦ الى تعديل نظام وراثة العرش في مصر بحيث يكون في أكبر أبناء الوالي الذي حصل في عام ١٨٦٧ على لقب خديو الذي ميزه عن سائر الولاة العثمانيين وعلى حق عقد المعاهدات مع الدول الأجنبية بشأن التجارة والترانزيت وبوليس الأجانب وحق سن القوانين التي تمس الأوضاع الداخلية لمصر وحق عقد القروض وزيادة الجيش والأسطول ، وبذلك حصل اسماعيل على حرية في العمل استغلها لسوء الحظ في الاقتراض والدخول في علاقات مستقلة مع الدول الأجنبية فيما يتعلق بتسوية الديون . وأخيرا أكد فرمان ١٨٧٣ كل المزايا التي منحتها الدولة العثمانية لمصر وحكامها منذ عام ١٨٤١ . وقد أعجب الصدر الأعظم العثماني محمد بن عالي باشا ببراعة نوبار في التفاوض فعرض عليه أن يعينه وزيرا للأشغال العامة في استانبول . إلا أن اسماعيل رفض هذا العرض كما رفضه نوبار ذاته بحكم أن استانبول ليست مصر وأن الحكم المطلق السائد في البلدين يسهل التصدي له في مصر عنه في الدولة العثمانية وأن تقاليد أسرة نوبار كانت مرتبطة بمصر : « فالانسان لايتخلى عن بلده كما يتخلى عن زوج أحذية بال . . . واذا كان الوالي لايرحب بي فبامكاني أن أكون في بلدي شخصا عاديا أنعم باستقلالي ولكنني لن أكون على الاطلاق موظفا في الباب العالي »[٢٦] .

وبعد أن ازداد سوء أوضاع مصر المالية وبدا تخبط اسماعيل أخذت علاقاته « بوزير خارجيته » تزداد سوءا يوما بعد يوم ، وخصوصا أن إسماعيل كثيرا ماكان يتصرف في الأمور على هواه بحيث ان نوبار كان يرى أن مناقشته لاتعني دراسة مسألة ما وايضاحها بل جعل محدثه يشير عليه بعمل مايسعى هو في الواقع إلى عمله وأن يتخذ القرار الذي يرغب هو في الواقع في اتخاذه[٢٧] . ففي عام ١٨٧١ أصدر اسماعيل قانونا غريبا أطلق عليه اسم قانون المقابلة نص على اعفاء كل من يدفع ضريبة الأرض لست سنوات مقدما من نصف الضريبة الى الأبد . وأقبل كثير من الملاك على دفع المقابلة واضطر بعضهم الى الاستدانة لهذا السبب . وعلى حين أن المقابلة كانت اختيارية في البداية الا أنها لم تلبث أن أصبحت إجبارية وقدرت الأموال التي تم تحصيلها بهذا الشكل بنحو ١٥ مليون جنيه . وقد انتقد نوبار هذا القانون انتقاده لازدياد الضرائب وقسوة الاجراءات المتبعة في تحصيلها ، كما انتقد السخرة واثقال كاهل الفلاحين بالرسوم والضرائب . وحين فكر اسماعيل في فرض رسوم جمركية داخلية على البضائع المنقولة من إقليم إلى آخر ، بشرط أن يدفعها المصريون وحدهم ، أصر نوبار على تطبيقها على الأجانب ، وأمكنه أن يفرض رأيه رغم معارضة القناصل ،

---

(٢٥) راجع تفاصيل مفاوضات نوبار بهذا الخصوص في .
G . Douin , Histoire du Regne du Khedive Ismail , tomes I et II .

(٢٦) مذكرات نوبار ، ص ٣٩١ .

(٢٧) مذكرات نوبار ، ص ٤٢١ .

واستنكر نوبار استحواذ اسماعيل وأسرته على ١,٢٠٠,٠٠٠ فدان من مجموع الأراضي الصالحة للزراعة والبالغة ٤,٢٠٠,٠٠٠ الى ٤,٤٠٠,٠٠٠ فدان ، واقتنع بأن لا اصلاح لمصر الا اذا تنازل اسماعيل عن هذه الأراضي واكتفى بمخصصات سنوية . كما اعترض على اتجاه الخديو الى فرض الاحتكار على تجارة السودان مما أدى الى إقصائه من الخدمة (مايو ١٨٧٤) وإن يكن اسماعيل قد اضطر من جديد إلى إعادته إلى وزارة الخارجية . ويستنكر نوبار فيما سجله عن عامي ١٨٧٤ - ١٨٧٥ القسوة المتبعة في تحصيل الضرائب مما أرغم الفلاحين على بيع محاصيلهم قبل جنيها في الوقت الذي ازداد فيه الوضع سوءا . وفي أوائل عام ١٨٧٦ كان ولفرد بلنت في زيارة الى مصر وقد أثاره ما شاهده فيها بحيث قدم لنا الصورة المثيرة التالية(٢٨) : « كان من النادر حينئذ أن ترى شخصا في الحقول وعلى رأسه عمامة أو يرتدي أكثر من قميص على جسمه . بل ان ارتداء العمامة كان مقصورا على عدد قليل من مشايخ البلد . وأينما ذهبنا تكررت القصة . وكانت مدن الأقاليم تمتلىء في أيام الأسواق بالنسوة اللائي يبعن الى المرابين اليونانيين ملابسهن وحليهن الفضية وسبب ذلك ضغط جباة الضرائب على القرية وكرابيجهم في أيديهم ». كما اعترض نوبار على ما انتواه اسماعيل من ارسال حملة لغزو دارفور ، وخصوصا أنه كانت تجول بخاطره أطماع توسعية دفعته الى محاولة غزو الحبشة مما عرضه لهزيمتين فادحتين في الوقت الذي فشلت فيه مساعيه الى السيطرة على زنجبار .

وإزاء كل هذا التخبط من جانب الخديو نجد نوبار يبدأ في لعب دور مثير للجدل سأحاول فيما يلي أن أقيمه تقييما موضوعيا مستندا في ذلك الى دراستي الوثائقية الخاصة بهذه الفترة والتي أوردتها في كتابي « مصر والمسألة المصرية » الآنف الذكر وبمذكرات نوبار ذاته . فحين اشتدت أزمة مصر المالية وازداد وضع البلاد الاقتصادي سوءا طلب اسماعيل من بريطانيا أن تعيره أحد موظفيها لترتيب شئونه المالية في الوقت الذي كان ينوي فيه إعلان افلاسه وهو ما عارضه نوبار والدول التي كان رعاياها دائنين لمصر ، ومن ثم لجوء اسماعيل الى بيع أسهم مصر في قناة السويس للحكومة البريطانية . ثم أرسلت بريطانيا إلى مصر بعثة يرأسها ستيفن كيف عضو مجلس العموم البريطاني وكبير القائمين على شئون المدفوعات . وكانت مهمة هذه البعثة اجراء تحقيق مبدئي يمكن الحكومة البريطانية من أن تقرر هل توافق أم لا توافق على طلب اسماعيل الخاص بتعيين موظف انجليزي مستشاراً ماليا للخزانة المصرية . وعارض اسماعيل منذ البداية اجراء التحقيق الذي كانت تهدف اليه الحكومة البريطانية ، كما عارضه نوبار الذي يشير في مذكراته إلى أن « كل الدم المصري ثار في عروقه » حين تبين هدف البعثة وصرح لكيف بقوله : « في ظل هذه الظروف كان من الأفضل ألا نلجأ إلى مصر على الاطلاق » . وانتهز نوبار المنافسات الدولية التي أحاطت ببعثة كيف لكي يتوصل إلى افشالها . حقيقة انه كان لا يزال يميل إلى أن يتعاون العنصر الأوروبي مع المصريين بحيث اقترح على كيف إيفاد انجليزي له من السمعة والكفاءة ما يؤهله لشغل وزارة المالية المصرية مع توفير الضمانات الكافية لاستدامة تقلده بحكم وضعه ذاته وخوف اسماعيل من استقالته ، وإن يكن حتى ذلك الوقت يعارض أي تدخل في شئون مصر أو فرض الرقابة على إدارتها . ورغم ما يشير إليه في مذكراته من أن

(٢٨) Secret History of the English occupation of Egypt, PP . 11 — 12 .
مذكورا في كتابي مصر والمسألة المصرية ، ص ٤٣ .

معارضته للبعثة كانت نابعة عن حبه لمصر فقد توفرلنا من الأدلة ما يشير الى أنه كان يطمح بسبب أصله الأرمني ، إلى أن يعينه الباب العالي واليا على أرضروم التي كان لمة مشروع بمنحهااستقلالا ذاتياووضعا شبيها بوضع لبنان . ولما كان يلقى تأييدا من جانب سفيرى روسيا وفرنسا في إستانبول فإنه كان يطمع في استغلال نشاطه ضد بعثة كيف للتقرب من كلا السفيرين والباب العالي الذى رفض مساعى السفير الروسى بهذا الخصوص ، وان يكن نوبار اكتسب إلى جانبه قناصل روسيا وألمانيا والنمسا وإيطاليا اللذين نصحوا اسماعيل بتوخى التعقل وعدم الاستسلام للنفوذ البريطاني وحده ، وهو ما نصحه به الباب العالي والسفير الروسى في إستانبول .

حينئذ كانت قد ازدادت شكوك اسماعيل في نوبار الذي انتقد سياسته الاقتصادية والسخرة وجباية الضرائب مقدما والانفاق الباهظ على الجيش . وفي يناير ١٨٧٦ تم تعيين محمد شريف باشا وزيرا للخارجية بدلا من نوبار الذى احتفظ بوزارة التجارة . وقدم نوبار استقالته وصرح لقنصل فرنسا العام بأنه بدأ يشعر بفقده لثقة الخديو الذى لم يصغ سمعا لنصائحه وأحاط نفسه بمستشارى سوء لا يحسنون العواقب يسيرون بالبلاد صوب الخراب . أما إسماعيل فقد اتهم نوبار بأنه كان من وراء إرسال بعثة كيف وبعثة مماثلة أرسلتها فرنسا لمواجهة المخططات البريطانية ، وبحب السلطة وادعاء الليبرالية برغم ميله الى الطغيان وطلب منه مبارحة مصر . إلا أن نوبار يبين في مذكراته (ص ٤٦٧) أنه كان يسعى إلى مقاومة التدخل الأجنبي(٢٩) وأنه نصح اسماعيل بأن يبادر إلى إقامة مراقبة مصرية تجنبه الرقابة التي كانت الدول توشك أن تفرضها عليه مما تسبب في طرده من مصر . وعلى أى حال فقد ازداد التدخل الأجنبي في شئن مصر فأنشىء صندوق الدين الذى مثلت فيه الدول العظمى ووجه أول ضربة شديدة الى استبداد حاكم مصر ، ثم تلا ذلك فرض رقابة انجليزية فرنسية على مالية البلاد . أما نوبار فقد طفق يتجول في العواصم الأوروبية شارحا وجهات نظره . في كل من لندن وباريس وبرلين . ولما كانت المسألة الشرقية قد احتدمت في ذلك الوقت نتيجة لثورة بلغاريا ضد الحكم العثماني ثم الحرب الروسية - التركية التى تلت ذلك ، فقد جرى اقتراح بتعيينه واليا على بلغاريا التى طرح اقتراح بمنحها استقلالا ذاتيا على نمط الوضع المعمول به في لبنان ، ولو أن الحرب الروسية - التركية أدت الى فشل المشروع .

وإزاء احتدام الموقف الدولي في أعقاب تصدى بريطانيا للتوسع الروسي في البلقان وتهديدها بالحرب ورواج الاشاعات الخاصة بقرب احتلالها لمصر ، فإن نوبار بدأ تحركا في اتجاه المصالح البريطانية . فمنذ بعثة كيف كان قد اقتنع بأن جسامة ديون مصر لا بد أن تفضى الى التدخل الأجنبي . ولو أنه كان شديد الرغبة في مقاومته اذا ما كان في صالح الدائنين وحدهم . ولما كان هذا التدخل يعرض استقلال مصر للخطر ان لم يقض عليه تماما . فقد رأى وجوب عدم اغفال مصالح الشعب المصرى - وخير وسيلة لذلك هى اما الاحتلال البريطاني أو فرض الحماية البريطانية على مصر . وفي برلين طرح وجهات نظره هذه على المستشار الألماني أوتوفون بزمارك الذي رحب بها بطبيعة الحال باعتبارها بديلا لاصطدام بريطانيا بروسيا بسبب البوغازين . ثم توجه إلى لندن لمتابعة هدفه وإن لم يجد آذانا مصغية لدى الدوائر المسئولة ، وخصوصا أن رئيس الوزراء البريطاني اليهودى الأصل بنيامين دزرائيلى لم يكن يجد في احتلال

---

(٢٩) سبق أن أشرنا إلى أن نوبار كان يحبذ نوعا من التدخل الأجنبي الذى من شأنه شل سلطة الخديو ، وهو مالم يكن الشعب المصرى يستطيع القيام به في هذه المرحلة .

بلاده لمصر ضمانا ضد الأطماع الروسية ، بل كان يعتبر استانبول ـ لاقناة السويس ـ المفتاح الحقيقي لطريق الهند . ولكن نوبار وجد ترحيبا باتجاهاته من جانب العسكريين الانجليز ومن وزارات الخارجية والهند والخزانة ، كما اتصل بالصحفي إدوارد دايسي رئيس تحرير مجلة القرن التاسع عشر "The Nineteenth Century and after" وأطلعه على مذكراته[٣٠] (التي يخطىء ابنه بوغوص في تذييله للكتاب الذي نحن بصدده حين يذكر أن والده بدأ كتابتها بعد تقاعده) وكشف له حقيقة أوضاع مصر ونشر دايسي مقالات عرض فيها وجهات نظره بالشكل الذي يعد الرأي العام البريطاني الى لم يكن لاحتلال مصر فلفرض الحماية البريطانية عليها .

ثم انتقل نوبار إلى باريس حيث قام باتصالات وثيقة بكل من يهمهم أمر ديون مصر وعرض عليهم رأيه الخاص بعدم إجراء تفتيش في قائمة الديون قبل اتخاذ الخطوات اللازمة لتقدير قيمتها ومدى مقدرة مصر على الدفع وإجراء تحقيق حول الأسباب التي أدت إلى ارتباك إسماعيل المالي .

ثم تشكلت لجنة التحقيق العليا التي تألفت من مندوب انجليزي وآخر فرنسي بالاضافة إلى أعضاء لجنة صندوق الدين . وكان الهدف الضمني من التحقيق هو محاكمة الخديو والتأكد من قدرة مصر على الاستمرار في دفع نسبة الأرباح السارية على الديون واستبدالها بنسبة أخرى اذا ما عجزت عن الدفع . ومن الطبيعي أن يعترض اسماعيل على نشاط اللجنة التي أبدت ازاءه روح التشفي وتتبع شئونه الشخصية فشكا إلى قنصل بريطانيا العام من أن التحريات التي تقوم بها عنه وعن أصول الأراضي التي استحوذ عليها تتضمن التشكيك في نزاهته . ويبدو أن مساعي نوبار في لندن وباريس قد مهدت لتعيينه رئيسا للوزراء وخصوصا انه كان يبذل النصح للحكومتين الفرنسية والبريطانية فيما يتعلق بالتحقيق ، وصرح لدايسي فيما بعد بأن وزيري خارجية الدولتين نصحاه ، بعد أن يعود إلى القاهرة ، ببذل كل جهده لتقليص مساحة أراضي الخديو الى أقصى حد .

ولم يكن نوبار بحاجة إلى مثل هذه النصيحة ـ إذ أنه كان يجزم بأن ضياع الأسرة الحاكمة في مصر كانت المصدر الأساسي لشقاء البلاد وبأن إعادتها إلى الدولة هي حجر الأساس بالنسبة إلى أي إصلاح مرتقب . وحين تم الاتصال به لتبين شروطه بخصوص تشكيل الوزارة طلب أن يتلقى دعوة صريحة من إسماعيل الذي صرح بأن هدفه من استدعاء نوبار هو وضع حد للشكوك الشائعة من تآمره . وقبل أن يعود نوبار إلى مصر حاول أن يحصل على ضمانات من برلين ولندن وباريس وصرح لدايسي بأنه حصل من وزير الخارجية البريطانية (روبرت ماركيز سولسبري) على ضمان ضد احتمال إقالة وزارته فحواه أنه سيلقى المساندة الفعالة من جانب الحكومة البريطانية .

وفي ١٥ أغسطس ١٨٧٨ عاد نوبار إلى مصر بعد أن أصدرت لجنة التحقيق تقريرها المبدئي الذي أوصى بتنازل الخديو عن الحكم المطلق وتسليم أراضيه للدولة وقبوله مرتبا سنويا وإجراء بعض الاصلاحات في الادارة المالية . ووافق نوبار على تقرير اللجنة وصرح بأنه سيقوم ، بعد تلقي الدعوة لتأليف الوزارة باختيار شخص انجليزي وزيرا للمالية بشرط أن يكون في يده مطلق السلطة في العزل والتعيين ، كما سيختار شخصا فرنسيا ليتولى منصبا أقل أهمية ويعين أحسن العناصر المصرية في بقية المناصب بحيث يفرض سلطة الوزارة

(٣٠) راجع :
Dicey , The Story of the Khedivate , PP . 166 -8 .
مذكورا في كتابي مصر والمسألة المصرية ، ص ٤٨

على الخديو ، ثم حاول أن يقنع اسماعيل بقبول تقرير اللجنة بحذافيره ، ولما لم يصب فى مسعاه هذا نجاحا هدد بالرحيل عن مصر وترك المسألة برمتها فى أيدى الدول الكبرى فيما لو لم يتم قبول التقرير . وتعرض اسماعيل لضغوط شديدة لكى يتنازل عن أراضيه ويتخلى عن الحكم المطلق[٣١] . وأخيرا استسلم مرغما وقبل تقرير لجنة التحقيق دون إبداء أى تحفظ وكلف نوبار بتأليف الوزارة مقرا فى خطابه إليه بهذا الصدد مبدأ المسئولية الوزارية بمعنى أن يحكم عن طريق مجلس وزرائه وبالاشتراك معه . وتقرر تعيين انجليزى (ريفرز ولسون) وزيرا للمالية ، وفرنسى (دى بلنيير) وزيرا للأشغال العامة .

ولكن اسماعيل ، الذى لم يقبل وزارة نوبار - التى عرفت باسم الوزارة الأوروبية - إلا مرغما ظل يتلمس الفرص التى قد تتيح له استرداد سلطته المطلقة ، وخصوصا أنه كان من المعروف عنه أنه لا يحترم وعوده ، ولأسباب عدة كان النظام الجديد مقضيا عليه بالفشل - فتوفير الانسجام بين مختلف العناصر التى تضمها الحكومة والتوفيق بين وجهات النظر المتضاربة والمصالح المتعارضة وشفاء الأحقاد المتنافرة ودفع الوزارة إلى العمل بروح الجماعة - كل هذا كان يتطلب مهارة فائقة وقدرا كبيرا من الحنكة السياسية . ولما كانت هذه التجربة تمارس فى بلد إسلامى كان من اللازم أن يمثل العنصر الوطنى فى الوزارة مشاعر السكان ووجهات نظرهم وميولهم الدينية تمثيلا كافيا . ولما كانت مصر حتى ذلك الوقت لم تعرف سوى نظام الحكم المطلق كان من الواجب أن يتعاون رئيس الدولة مع الوزارة حتى يتسنى لها الاضطلاع بالسلطة إلا أن نوبار وولسون لم يحاولا اخفاء مقتهما الشخصى لاسماعيل ، بل بذلا كل ما فى وسعهما لتجريده من كل سلطة وتحويله إلى مجرد حاكم اسمى ، فى الوقت الذى كان فيه اسماعيل لا يزال يتمتع بنفوذ قوى على الموظفين الوطنيين وكان بيده نجاح النظام الجديد أو فشله ، وخصوصا أن نوبار لم يحظ بعطف الشعب أو بثقته (بعكس ما ردده فى أكثر من موضع فى مذكراته) : فقد كان المصريون يعتبرونه أداة لفرض الحماية البريطانية على البلاد : هذا بالاضافة إلى كونه أرمنيا ذميا ، كانت طبقة الموظفين المصريين تجزم بأنه أثرى على حساب المصريين باعتباره عميلا للرأسماليين الأوروبيين ، كما اعتبره الفلاحون الروح المحركة لانشاء المحاكم المختلطة التى أسلمتهم لشراهة المرابين اليونانيين . وعلى حين أن نوبار لم يتقن اللغة العربية كان الوزيران الأجنبيان يجهلان لغة البلاد وعاداتها وتقاليدها مما أدى إلى صعوبة فرض سلطة الوزارة على المرءوسين وجعلهم يغفلون خططها . هذا كله أثارت الوزارة سخطا واسع النطاق استغله إسماعيل فى الأخذ بثأره فى أقرب وقت . فقد انتهز فرصة المظاهرة التى قام بها الضباط المسرحون الذين لم يقبضوا رواتبهم طوال عشرين شهرا وأهانوا خلالها ولسون ونوبار اللذين تصادف مرورهما على كوبرى قصر النيل وطالب باستقالة وزارة نوبار الذى اتهمه بسلب سلطته وضعضعة مركزه . وحين سئل نوبار عما اذا كان بإمكانه المحافظة على الأمن العام أجاب بالنفى وقدم استقالته . ورغم أن بريطانيا وفرنسا حاولتا احتفاظ نوبار بمنصب وزارى دون أن يتولى رئاسة مجلس الوزراء ، الا أن اسماعيل رفض اضطلاعه بأية مسئولية وزارية وطلب منه أن يغادر مصر ، فتوجه إلى أوروبا حيث تابع اتصالاته بالدوائر الانجليزية والفرنسية التى بدأت تفكر جديا فى خلع إسماعيل ولو استلزم الأمر إرسال حملة عسكرية إلى مصر لارغامه على الرضوخ لرغبات الدولتين الغربيتين ، ويذكر نوبار أنه هو الذى عرض على سفير بريطانيا فى باريس - لورد ليونز - أن يقنع دولته بحث إسماعيل على التنازل عن العرش بدلا من أن تتصل الدولتان بالباب العالى لتطلبا منه خلع اسماعيل . وأخيرا اتفقت الحكومتان الغربيتان على نصح اسماعيل بالتنازل عن العرش لابنه توفيق على أن يخصص له راتب سنوى إذا ما وافق على اقتراحهما ، واشترطتا أن يكون مفهوما أنهما ستضطران إلى الاتصال بالسلطان مباشرة للعمل على خلعه ، وفى هذه الحالة لن يحصل على الراتب السنوى أو يكون فى مقدوره ضمان المحافظة على النظام القائم لوراثة العرش لمصلحة ابنه توفيق . وأخيرا أصدر السلطان فرمانا ينص على خلع اسماعيل خشية أن تخلعه فرنسا وبريطانيا وتوفرا بذلك سابقة تتيح لهما خلع أى

(٣١) أشار نوبار فى مذكراته (ص ٤٧٧) إلى أن سلطة إسماعيل كانت تفوق سلطة لاما التبت .

وإلى عثمان لا يتمشى مع رغباتها . ثم أصرت فرنسا وبريطانيا على أن يبارح إسماعيل مصر فغادرها في أواخر يونية ١٨٧٩ . وتأهب نوبار للعودة الى مصر واسترجاع سلطته ، وأذاع من منفاه أنه سيتولى رئاسة الوزارة . ولكن الوالي الجديد - محمد توفيق بن اسماعيل - أبدى رغبته في أن يبقى نوبار خارج مصر . ولما كان قنصل فرنسا العام في مصر حينئذ (تريكو) يشك في نوبار ويعتبره أداة في يد بريطانيا وإلمانيا لوضع مصر تحت الحماية البريطانية ، فإنه ساند مساعي توفيق . ويعزو نوبار من جانبه موقف تريكو منه إلى أنه كان قد طلب منه مبلغا من المال لم يمكنه تدبيره . ولا يستكمل نوبار مذكراته إلى ما بعد خلع اسماعيل ، برغم توليه رئاسة الوزارة في عهد توفيق (١٨٨٤ - ١٨٨٨) وفي عهد خلفه عباس الثاني (١٨٩٤ - ١٨٩٩) ولا يقدم لذلك تفسيرا معقولا .

●●●

ويذيل نوبار مذكراته بملحوظات يذكر فيها أنه كتبها في الفترة الممتدة ما بين نوفمبر ١٨٩٠ ومايو ١٨٩٤ بهدف تقديمها لأسرته وحدها دون أن يفكر في نشرها . وفي هذا التذييل نجده يفسر مواقفه التي مناقشنا جوانب منها في السياق السابق ، فيؤكد إيمانه بالعدالة التي يلمح الى أنها قد تحققت في نهاية الأمر في الوقت الذي أنهى فيه مذكراته وكان لا يزال فيه مشغولا بمستقبل مصر الذي لاحظ أنه يسير صوب الاستقلال والاعتماد على النفس والمحافظة على مصالح الآخرين الذين يهتمون بمصر بحكم موقعها الجغرافي وبحكم أن وضعها يرتبط ارتباطاً وثيقا بما عرف باسم « المسألة الشرقية » . ورغم أنه لم يستطع التنبؤ بما سيكون عليه هذا المستقبل إلا أنه أبدى تفاؤلا مبعثه إيمانه بالشعب المصري الذي - في رأيه - يشبه الطفل في مرحه ولطفه ، ولو أنه في بعض الأحيان يشبه الطفل أيضا حين يتعمد الازعاج . فرغم خضوع هذا الشعب عبر القرون للغزاة والطغاة الذين استغلوه وأساءوا اليه إلا أنهم لم يؤثروا فيه ولم يسبروا أعماقه التي صمدت للأحداث ولم تتزحزح . وطالما تحققت العدالة لهذا الشعب الذي طرح العبودية ، فإن المستقبل - كما رآه نوبار - كان يبشر بآمال كبار . والغريب أن مفهوم العدالة هذا لم يتحقق إلا في ظل الاستعمار البريطاني الذي رأينا أن نوبار لم يتورع عن التمهيد له باعتباره وسيلة للضرب على أيدي الحكام من أسرة محمد على الذين لم يقيموا وزنا للقيم الانسانية واعتبروا الشعب المصري - كما اعتبره الحكام الأجانب الآخرون - أداة للاثراء وتحقيق الأطماع . وتقييمنا لدور نوبار في هذا المضمار يختلف باختلاف نظرتنا إلى الأشخاص والأشياء والقيم . فنحن ننفر من السيطرة الخارجية ونؤمن بالاستقلال وتقرير المصير ، ولكننا لانتردد في أن نجزم بأن أوضاع الشعب المصري بعد عام ١٨٨٢ كانت أحسن حالا مما كانت عليه تحت حكم كل من محمد علي وعباس وسعيد واسماعيل . وقد يقول قائل إن نوبار من الأشخاص الذين يطلق عليهم عادة اسم « أعوان الاستعمار » ، ولكننا لايمكننا أن نغمط الرجل حقه ، فقد لعب دورا - أيا كان حكمنا عليه - في زعزعة الحكم المطلق الذي عرفته مصر منذ أقدم العصور .

●●●

وقبل أن ننهي عرضنا هذا لابد أن نشير إلى الملحوظات التي سطرها بوغوص بن نوبار في عام ١٩٢٣ فهو يشير إلى المراحل التي مر بها إعداد مذكرات أبيه التي لاتكتمل صورتها إلا بقراءة الرسائل التي بعث بها نوبار إلى زوجته ، وهي رسائل يبلغ عددها أكثر من ١٥٠٠ رسالة تتضمن شرحا لأفكاره وأعماله ومشاهداته وللأحداث التي شارك فيها . وفي هذه الرسائل يشرح نوبار الأسباب التي جعلته لايستكمل مذكراته ، إذ ضعفت حماسته منذ أن فقدت مصر استقلالها في أعقاب خلع الخديو اسماعيل ، وبدا له أن تاريخها قد أصبح أقل إثارة مما كان عليه من قبل ، وذلك رغم اشتراكه في الحياة العامة وكونه من العاملين على إلغاء السخرة في عام ١٨٩٠ . فهل مرجع هذا أن نمط الحياة في مصر في ظل الاحتلال البريطاني كان مخالفا لما كان عليه من قبل ، وأن هذا الاحتلال قد حجّم دور نوبار كما حجّم أدوار آخرين ممن لعبوا دورهم على ساحة السياسة المصرية ؟ .

لقد حث بعض الأصدقاء نوبار على نشر هذه المذكرات ، بل لقد بدأ صديقه إدوارد دايسي ترجمتها إلى

اللغة الانجليزية ، ولكنه لم يوافق على النشر مكتفيا بأن أبدى لزوجته رغبته فى نشر مايتعلق منها بعصر محمد على وعباس وسعيد مقدرا صعوبة نشر مايتعلق بعصر اسماعيل الذى عمل نوبار مع ابنه توفيق وحفيده عباس . وبعد وفاة نوبار فى عام ١٨٩٩ ظلت هذه الصعوبة قائمة بحكم أن أبناء وأحفاد اسماعيل ظلوا يتعاقبون على حكم البلاد ، وأن الملكين فؤاد وفاروق اعترضا على نشرها . وقد تجددت رغبة أسرة نوبار فى نشرها بعد سقوط النظام الملكى فى مصر عام ١٩٥٢ ، ولو أنهم رأوا أن الوقت غير مناسب للانضمام إلى جوقة نقاد « العهد البائد » ، وإن سمحوا لبعض الباحثين بالاطلاع عليها . وأخيرا قام مريت بطرس غالى على نشرها فى عام ١٩٨٣ دون أن يضيف إليها أو يحذف منها شيئا .

أما رسائل نوبار إلى زوجته التى كان يفترق عنها كثيرا نتيجة للمهام التى كان يقوم بها إلى الخارج ولأن صحتها لم تكن تساعدها على البقاء فى مصر خلال فصل الصيف(٣٢) فإنها لم تنشر بعد . وقد بذل بوغوص نوبار جهدا كبيرا فى قراءة هذه الرسائل ونقل منها الصفحات التى تهم الأسرة أو تتصل بالأحداث السياسية التى اشترك فيها والده . وكان وجه الصعوبة فيما قام به بوغوص نوبار لم يسجل التواريخ إلا نادرا . ولمس بوغوص أن والده لم يستعمل رسائله إلى زوجته فى كتابة مذكراته ، فحاول إضافتها إليها ولو أنه وجد أن حجم الرسائل يبلغ ضعف حجم المذكرات ، مما جعله يؤجل نشرها ، ثم بحث عن مؤرخ متخصص فى تاريخ المسألة الشرقية ممن تعرفوا على والده لكى يعهد إليه بكتابة سيرته ، ووقع اختياره على سير فالنتين شيرول المدير السياسى السابق لجريدة التايمز اللندنية الذى كان قد زار مصر مرارا وتوثقت علاقته بنوبار الذى أطلعه على انجازاته ومفاوضاته والمعارك التى خاضها من أجل الاصلاح القضائى . ويبدأ شيرول العمل وأودع المذكرات معلومات لم تنشر وضعها بوغوص تحت تصرفه ، ولكن يبدو أنه لم يتابع جهده فى هذا المضمار .

ويشير بوغوص الى أن مذكرات والده التى تجنب أن يجعل منها سيرة ذاتية ، مكتفيا بشرح الأحداث التى شارك فيها والتعليق عليها ، لاتخلو من أوجه نقص ، وخصوصا ان والده سطرها من الذاكرة دون أن يضمنها أية تواريخ أو يراعى الترتيب الزمنى للأحداث مما واجه بوغوص بصعوبة وضع الأحداث فى سياقها الصحيح ، وخصوصا ان والده لم يحتفظ بيوميات أو بنسخ من الوثائق التى كتبها ، مما جعله يستعين فى تحقيق المذكرات بمراسلات والده الخاصة وبما خلفه من أوراق تضم أعداداً كبيرة من الوثائق (خطابات رسمية وخاصة ـ برقيات ، ملاحظات ومفكرات) ذات الأهمية التاريخية . ولم يكن هدف بوغوص كتابة سيرة والده حتى لايتهم بالتحيز ، وهو يسجل ان مهمته لم تتعد جمع المذكرات وترتيبها ، وأن العمل الذى اضطلع به لم يكتمل إلا إذا وضعت تحت تصرفه المذكرات الموجودة فى مصر . وهذه المهمة متروكة لباحث يتصدى لتقويم دور نوبار تقويما متكاملا وخصوصا أن بالامكان الآن الاطلاع على الوثائق الأصلية المودعة بدور المحفوظات الفرنسية والبريطانية ، وحبذا لو أمكن استكمال ترتيب الأرشيفات المصرية(٣٣) والتركية حتى تقوم بدورها فى دعم البحث التاريخى(٣٤) .

---

(٣٢) تغطى هذه المراسلات الفترة الممتدة بين زواجهما فى عام ١٨٥٠ وبين عام ١٨٩٥ الذى تقاعد فيه نوبار .

(٣٣) اطلعت ـ فى سجلات الوثائق المصرية ـ على مجموعة من الوثائق الفرنسية التى تضم كثيرا من مكاتبات نوبار فى عصر اسماعيل فى ملفات تحت عنوان (Egypt / Politique) كما اطلعت على بعض مكاتباته التركية المترجمة إلى اللغة العربية المودعة فى ملفات دفاتر المعية ـ دفاتر عابدين ـ ملخصات محافظ المعية .

(٣٤) صدر كتاب باللغة الفرنسية فى عام ١٨٨٥ يقيم دور نوبار وعنوانه كالآتى :

Alexandre HolynsKi , Nubar pacha devant l' Histoire .

ولم تتبين طبيعة العلاقة بين نوبار وبين هولينسكى الذى عمد الى الدفاع عن مواقف نوبار السياسية .

ليوناردو دافنشي
١٤٥٢ - ١٥١٩

ثروت عكاشه

ان كل ما بلغه التصوير في مستهل عصر النهضة أمثال جوتو ومازاتشيو في تمثيل القيم اللمسية (١) ، وكل ماحققه فرا أنجيليكو وفرا فيليبو في مجال التعبير ، وكل ما ابتكره بولا يولو في صعيد الحركة وفيروكيو في استخدام الضوء والظل ، كل ذلك قد تمثله ليوناردو وزاد عليه ، عليا عن موهبة لا عن تجربة شأن غيره ممن سبقوه . فاذا استثنينا فيلاثكير ورمبرانت فلن نجد من جلى القيم اللمسية على هذا النحو من الجلاء اللافت غير ليوناردو على مانرى في لوحته الشهيرة « موناليزا » . واذا مانحن خلينا جانبا الفنان هيلير ديجا فلن نجد مصورا طوع عنصر الحركة مثل ما طوّعها ليوناردو في لوحته التي لم تتم عن « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » التي يحتفظ بها متحف أوفتزي . كما لم يبلغ فنان مبلغ ليوناردو في تمثيله للاضواء والظلال على النحو الذي فعله في لوحة « القديسة حنه والعذراء والمسيح الطفل » . فأنى لنا بمثل هذا الذي نراه في أعمال ليوناردو من سحر الشباب بشهوبته ، ومن قسوة للرجال تستغرقها ، ومن وقار للشيخوخة يطوي أسرار الدنيا بين جوانحه ؟ فلم يسبق ليوناردو من صور رقة العذرية ونقاءها وخفرها وهي تستقبل حياتها ، أو مضاء حدس المرأة في عنفوانها وصدق خبرتها . واذا تأملنا عجالاته التخطيطية عن العذراء فلن نجد لها ضريبا ، فليوناردو هو الفنان الوحيد الذي يمكن أن يقال عنه بأمانة وصدق أن ليس ثمة شيء مسته يداه لم يتحول الى جمال باق سواء أكان رسم قطاع لجمجمة أم بنية نبتة من الأعشاب أم دراسة لمجموعة من العضلات ، فهو بإحساسه العميق بالخط وبالأضواء والظلال جميعا دون قصد الى قيم ناطقة بالحياة ، فقد رسم معظم عجالاته التخطيطية البارعة لايضاح مسائل علمية بحتة كانت تستولي على تفكيره .

(١) Tactile Value . اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفني برنارد برنسون قصد فيه الى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بعد ثالث على اللوحة المصورة أي بعدين اثنين باعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين . لذا كانت مهمة الفنان هي اثارة الحس اللمسي للمشاهد فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأنامله حتى ليكاد تدور مع التموجات المختلفة على سطح « الشكل » قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيرا متصلا . وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية . (معجم المصطلحات الثقافية ، لكاتب هذه السطور . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان) .

ومع أنه كان مصورا عظيما فلم يكن أقل قدرة منه نحاتا ومهندسا وموسيقيا ومخترعا ، وهذا الذي أنجزه من أعمال فنية في أثناء حياته لم يستغرق غير لحظات اختلسها من وقته الذي وقفه ساعيا وراء المعارف العلمية والنظرية . والثابت أنه لم يكن ثمة ميدان من ميادين العلوم الحديثة لم يخطر بباله سواء أكان ذلك عن رؤيا حالمة أم ارهاصا ، كما لم يكن ثمة مجال للتأمل الخصب لم يبرز فيه رجل حر التفكير مثله ، ولم يكن هناك مجال من مجالات الجهد البشري لم يسهم فيه ويتفوق ، فكل ما كان يبغيه من حياته هو أن تتاح له الفرصة لكي يحقق ماينفع العالم ويفيده . وهكذا يبدو لنا أن انكفاء ليوناردو على التصوير لم يستحوذ على المقام الأول من نشاطه ، بل لم يكن غير لون من ألوان التعبير يفزع اليه من له مثل عبقريته عندما يجد أنه لاشاغل له غير ذلك ، وحين لايكون غيرها هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن أسمى الدلالات الروحية من خلال أسمى الدلالات المادية .

وعلى الرغم مما كان يملك من قدرة فنية فائقة كان يملك احساسا مرهفا بكل ماله دلالة جوهرية يفوق تلك القدرة ، الأمر الذي يقف به مترينا بين يدي تصاويره جاهدا في أن يعكس هذه الدلالات في تفصيل مفرط يعبر عن احساسه الذي تعجز يده عن تجسيمه من أجل هذا كان نادرا أن يمضي في الكثير من لوحاته الى اتمامها ، وبهذا فقدت البشرية جملة من التصاوير كما لاكيفا . وكثيرا ما نذهب الى أن العبقرية هبة واحدة تصدر عن موهوب واحد . ولكن في رأي البعض هي هبات مختلفة تصدر عن الموهوب نفسه . وهذا مانعلل به صدور تلك الأعمال المختلفة عن ليوناردو ، علمية وهندسية وطبية ومعمارية الى جانب الأعمال التصويرية .

وما أبعدنا عن الانصاف حين نأخذ على ليوناردو قلة ما خلفه من تصاوير ، فلقد كان معنيا بما هو أجل من التصوير ، وحسبه ماخلفه من انجازات فنية قليلة تعيش عليها الانسانية الى يومنا هذا . فلقد كان له فضل الكشف عما في تصوير الأسطح من جلائية ، ثم هو الى هذا كان خبيرا بعلم التشريح ملما بشئون الطبيعة . وقد اجتمع فيه ما لايجتمع لانسان ، فلقد كان على حظ من دقة الملاحظة لاتعرف الملل والسعي وراء الحقائق دون كلل ، هذا الى ماكان يستمتع به من حس فني مرهف . ثم كان ليوناردو مصورا لايقف عند المظهر الخارجي للأشياء بل يتعمق الأمور حتى ينفذ الى داخلها مكلفا نفسه العناء في تعرف الدوافع المحركة للمخلوقات . وهو بهذا يعد الفنان الأول الذي ابتدع الأسس العلمية لدراسات النسب في الخلق عامة ، وآلية الحركة ، ثم اليه يعزى أول تأليف في علم الفراسة ، واستطاع أن يخلص من تلك الدراسة الى مايحلل الانفعالات ، وهو مايدلنا بلاشك على صلة وثيقة بينه وبين المخلوقات . ويروى عنه في هذا الصدد المؤرخ فاساري أنه كان يراه أحيانا في السوق يشتري أقفاص الطيور لالشيء الا ليطلق سراحها .

وانا لنحس في تصاوير ليوناردو دقة المواءمة فلا يفوته شيء وان هان ، ودليل ذلك عنايته بالجزئيات اليسيرة عنايته بما هو أهم ، مثل تنويعات ظلاله وضيائه الرهيفة . كما فاق غيره في استخدامه الخطوط وسيلة من وسائل التعبير ، مضفيا عليها حساسية بالغة ، حتى بتنا لانجد ما يماثل الحدود المحوطة بأشكاله ، تلك الحدود التي تتفاوت لمساتها ضغطا على اللوحة .

كان الفن والعلم أشد ارتباطا عند ليوناردو منهما في عصرنا الحالي ، ولذا نظر الى فنه على أنه صنو للفلسفة والعلم . وحتى ظهور ليوناردو كانت مواهب الانسان وملكاته في خدمة الدين ، ومنذ أن كان ليوناردو غدت هذه المواهب والملكات في خدمة الحياة . وعند هذا كانت نهاية العصور الوسطى حين أصبح العالم تهيمن عليه القوى العلمية نفسها التي انبثقت عن العصور الوسطى . ولقد كان يرى فيما يرى أنه ليس ثمة ارتباط بين الدين والعلم على العكس مما كان يرى غيره من علماء العصور الوسطى خلال القرنين الثاني عشر

والثالث عشر ، فلا يعني نفسه بالتوفيق بين منطوق العلم ومنطوق الدين .

وكان الفكر والرسم عند ليوناردو ليسا غير وسيلتين لتعرف كنه الحقيقة بعد أن يوسعها تحليلا ليزيدها تبصيرا ، بدءا من الأسهل وانتهاء بالنظرة التركيبية ، فتتكشف له ينابيع الابداع الفني والعلمي ، وهو النهج الذي احتذاه فيما يفكر ويرسم . وعلى الرغم من أنه كان يهدف في أعماله الفنية الى تحقيق الجمال وفقا لمفهوم « المثل الأعلى الجمالي » في عصر النهضة الا أنه كان يرى الجمال لونا من ألوان الفضول الذهني أكثر منه أشباعا للروح ، اذ كان الجمال بين يديه كاللغز عليه أن يحل طلاسمه . ومن هنا كان يسائل نفسه أنى له أن يفصح عن الجمال فيصبح حقيقة مدركة ، افصاحه عن أي مسألة غامضة بعد أن يسبر غورها لتصبح هي الأخرى حقيقة واضحة . وهكذا جرك اللغز الذي يطوي على الجمال من فطنته يمثل ما حركته عمليات التشريح والتحليق في الجو ، فلقد كان حريصا على أن يتعرف كنه الجمال وسره لكي يؤتى القدرة على الافصاح عنه حين يريد . وبهذا اطرح جانبا مايقوم على الرؤية التجريدية والنظرية ، وعكف على المجالات التخطيطية الى جانب الرسوم التفصيلية متجاهلا النسق الهندسي للشكل ، سابرا غور التجارب ، فكان أن وقع على عنصر الزمن واستنبط أن كل المكونات في حركة دائبة وتغير متصل .

لم يلتزم ليوناردو في الخطوط تفصيلا ولاتحديدا ، ففي هذا الالتزام تقييد يجعل الشكل آليا حرفيا . وكان هذا هو الفرق بين منهجه وأسلوبه ومنهج فناني العصور الوسطى وأسلوبهم الذي كان يخضع لتقاليد وأنماط موروثة .

كذلك كان ليوناردو فيما يرسم شاعرا الى جانب كونه مصورا ، فالمصور والشاعر كلاهما يصدر عن ايحاء ذهني لايحرص على كمال المبنى ولكن يحرص على تمام المعنى ، وكلاهما مبدع لامقلد محترف . ولكي تخرج الصورة من يدي المصور غاية في الابداع عليه أن يعتمد الاعتماد كله على خياله موائما بين حركات الجسم وماتنطوي عليه خلجات نفسه بشرا أو همّا ، سعادة أو بؤسا .

ولم يعرف ليوناردو الحب ولم يتذوقه ، ولكنه استعاض عن هذا بما وهب من عبقرية عمرت قلبه مكان العاطفة . لهذا كان أكثر واقعية مما عليه الواقعيون من مصوري اليوم وكان استقصاؤه للمعرفة أشد مايكون توقدا اذ كان شغله الشاغل ، مايكاد يقع على شيء حتى يتناوله بالدرس والتحليل وسبر الغور . وعلى الرغم من هذا التطلع الدارس وانعدام العاطفة فلقد خرجت لنا تصاويره وعليها مسحة من شاعرية لاتقل شأنا عن تلك المسحة التي نراها لشبوبي العاطفة من المصورين .

ولقد كلفه هذا نضالا شاقا طويلا ليتبوأ منزلة ملحوظة بين رجال عصره كان سداها ولحمتها الهيبة لا المحبة اذ كانوا مشدوهين بما يتم على يديه من كل معجز خارق للعادة . والغريب أن هذا الرجل لم يلق حقه بين معاصريه مصورا ، فلقد كان لورنزو مديتشي حاكم فلورنسا التي على أرضها نشأ ليوناردو ينظر اليه باعتباره موسيقيا ويخترع آلات تستلفت النظر لاعهد لأهل عصره بها . وكذا لم يجد فيه لودوفيكو سفورزا حاكم ميلانو غير معماري ومعد للحفلات العامة . ووجدنا البابا ليو العاشر من أسرة مديتشي لايجيء لمواطنه الفلورنسي مكانا بين المشرفين على المشروعات الفنية البابوية في روما ، بل عهد اليه بما هو بعيد عن الفن فأناط به استصلاح أراضي مستنقعات جنوبي روما .

ولقد كان الفضل في ذيوع شهرته مصورا يرجع الى أبيه الذي كان يمتهن المحاماة وتسجيل العقود فقد كان أول من أبرم له عقدا بينه وبين أحد رعاة الفنون حينذاك لعمل لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » . وكذا يعود الفضل في ذيوع صيته مصورا الى لويس الثاني عشر ملك فرنسا الذي كان من حدبه على ليوناردو واحتضانه اياه ظهور لوحة « العشاء الأخير » الى الوجود . ولم تر

واحداً من حكام ايطاليا يرعاه ويحتضنه غير ايزابيلا ديستي ، فأخذ يتجول هنا وهناك الى أن انتهى به المطاف الى فرنسا حيث الملك لويس الثاني عشر الذي رعاه وضمه الى بلاطه .

وقد يعزو الدارسون هذا الى ماكان بين ليوناردو وبين البيئة الفلورنسية التي كانت تظله من تنافر فكراً وروحاً . فلقد كان لاشك غريباً على عصره ، أعني عصر النهضة الذي عاش فيه ، بمثله ومذاهبه ، وكان مايزال متأثراً بالتيار الفكري الذي شاع في نهاية العصور الوسطى . وهذا لايعني أنه لم يكن ذا نظرة مستقبلية فهو الذي أرسى القواعد لما جاء بعد غروب المبادىء الأفلاطونية التي أعقبت غياب عصر النهضة ، فكان بما أرسى يعد البشير باشراق فكر جديد . وهو على هذا لم يحظ بما حظي به أبناء جلّة القوم من تلقي العلم على أيدي أساتذة عصره ، فقد نشأ بجهده الذاتي فعلم نفسه بنفسه ، واذا بذلك يخلق في نفسه روح التحدي لهؤلاء الذين تلقوا على أيدي الأساتذة ، مردداً عبارته المعروفة بأن الطبيعة هي معلمه الأول والأخير الذي تلقى عنه علمه وفنه .

أما عن آرائه الفلسفية فمن ورائها اثنان كان لهما أثراهما الايجابي والسلبي . أما عن الأثر الأول أعني الايجابي فيعزى الى أرسطو الأثير بين الدارسين خلال العصور الوسطى ، وكان ليوناردو يعتنق مذهبه . أما عن الأثر الثاني أعني السلبي فمرده الى ما كان ليوناردو يأخذه على الفيلسوف اليوناني أفلاطون . فعلى حين نرى اسم أفلاطون لايتردد على لسانه فلا يجري به قلمه في مذكراته غير مرة واحدة ، نرى أرسطو يكاد اسمه يتردد مرات عشراً . ومما يذكر في هذا الصدد أنه لم يتأثر بما ترجمه مارسيليو فيتشينو رائد المذهب الانساني عن أفلاطون وقتذاك ، وكان يسخر من مؤلفاته ويسفهها لاسيما ما جاء عن أفلاطون في الهندسة . ويؤثر عنه أنه كان يقول ما لأفلاطون والهندسة ؟ فالهندسة علم يقاس بالمسطرة والفرجار لا بالرأي والفكر المجرد . ولقد رأى ليوناردو في أرسطو مذهباً يقوم على التجارب الحسية لاعلى الأفكار المجردة التي كان يؤمن بها الأفلاطونيون الجدد في عصر النهضة ويرونها الأساس لكل شيء ، وهي التي بنوا عليها نظرية « الجمال المثالي » .

أما عن الآداب الكلاسيكية فلم يكن يعني الا بما هو حسي منها لينفذ الى الحقائق المادية ، فانكب على قراءة أوفيد متأثراً بحكمة وتأملاته الاخلاقية ، واذا هو يعجب بما ذكره الشاعر هوراس عن حركة الافلاك ، وكذا أعجب بوصف لوكريشيوس للأسلحة البدائية وشغل بما وصف به فرجيل الدروع ، وكان أشد اعجاباً بلوكيانوس فيما جاء عنه من وصف للمنجنيقات والمعابر المائية التي كانت تستخدمها الجيوش في الانتقال من شاطىء الى شاطىء . ولقد شده المؤرخون اليهم مثل ليفي وجوستنيان أكثر مما شده الشعراء اليهم ، ولكن أكثر من كان يشده اليهم العلماء وخصوصاً بلينيوس الاكبر بكتابه « عن التاريخ الطبيعي » .

وكثيراً ما أكب على قراءة شعر دانتي وبترارك ، ولقد لمح الى ذلك فيما خلف لنا من مذكرات ضمت الكثير من معرفته بعلوم شتى ، منها ماهو انساني كعلم الاخلاق ، ومنها ماهو علمي كالجبر والحساب والهندسة والطب والجراحة والزراعة والموسيقا والرحلات ، ومنها مايختص بالأسرار كدلالة خطوط الكف ودلالات أشكال الأحجار الكريمة .

●●●

سفوماتو

وما نعرفه عن الضوء أنه ضد الظلام ، فليس ثمة ضوء دون ظلام كما أنه ليس ثمة ظلام دون ضوء . ومنذ أمد بعيد لم يفت الانسان البدائي ذلك فرمز لهذا وذاك برموز متضادة مثل الأبيض والأسود والنهار والليل والوجود والعدم ، واذا هذه الرموز تنفسح لأكثر من هذا فتشمل الموجب والسالب والخير والشر الى غير ذلك .

ولقد كان لاختلاف الضوء والظلام أثرهما في حياة الانسان ، فالضوء معه الحياة ، والظلام معه الفناء ، وكان لهذا وذاك أثرهما في معتقدات الانسان ، وهو ما نشبهه فيما كان يعتقده الفرس القدامى من عداء لاله الشر أهريمان الذي يمثله الظلام ، ومحبة لاله الخير أهورا مزدا الذي يمثله الضوء كذلك ارتبط الضوء عند الفنانين بالفراغ والفضاء وكل ماهو غير ملموس ، على حين ارتبط الظلام بكتلة المادة وكثافتها ، وكانت هذه هي الحال التي كان عليها الفنانون منذ العصر الحجري القديم عندما رئي عدم الاعتماد على الخطوط المحوطة وحدها للفصل بين الجسم وبين البيئة المحيطة به ، ومن هنا أخذ « الطيف الظل » سيلويت[(٢)*] يتمثل في بقعة سوداء . وحينما أخذت التكوينات الفنية تعبر عن أكثر من شكل ، وبدأ الفنانون يخشون أن يضلوا السبيل وسط تكاثر الظواهر من حولهم ، انتهوا الى مفهوم « الشكل » ، وتمكنوا من أن يفصلوا بين الشيء وما يحيط به ، وهو ماتراه جليا في فن الزخرفة الاغريقية على الأواني ذات الأشكال السوداء .

واذ كانت العتمة التي تمثل مايكون غير قابل لضوء لرمز الى كل ماهو واقع كتلة وتماسكا ، انبنت عليها النظرة الاخلاقية القائلة بأنه طالما أن الضوء غير مادي فهو رمز لكل ماهو روحاني الهي . ولكي ترسم « الطيف الظل » المعتم على أرضية قاتمة بدلا من تحديد الأشكال بالخطوط المحوطة علينا أن نتبين الأثرين المتباينين للضوء والظل ودرجاتهما المتفاوتة سوادا وبياضا في غير تناه . فكما تميل شمس الغروب مع الغسق في بطء ينتهي بزوال النهار ، كذلك الحال في الألوان الرمادية التي تتفاوت درجاتها ، فنحس مع هذا ، التفاوت غير المدرك بين الطرفين المتناقضين للضوء والظلام . وهذا الانتقال من الضوء الساطع الى الظل القاتم يزود الفنان بما يقال له « سلم التدرج الضوئي » Scale of Values .

ومعروف أن الشكل هو مايرد ماعليه الظاهر الخارجية من فوضى الى نظام ، ومرد ذلك الى الفكر الانساني ، اذ يخضع الشكل لمقاييس ومعايير ويقتضي وضوحا ودقة ، ومن هنا وجدت الصلة بين الشكل الفني وبين العلم والمنطق . واذ كان الشكل نتاج أمور حسابية وأخرى هندسية لـذا كـان اليه حل مشكلات التجسيم[(٣)**] ولما كان « سلم التدرج الضوئي » يختلف عن مقومات الشكل ، اذ نحن مع سلم التدرج الضوئي نستطيع أن نتبين درجات الضوء ونحسها ، على حين أننا لو حاولنا قياسها أو تقدير مقاديرها ، كنا بين يدي صعوبات جمة .

والمعروف أن هذه التدرجات الضوئية تعين على تجسيم « الأشكال » ، ومن هنا كانت اضافة لاغناء عنها التجسيم الشكل الآدمي الذي كان يقتصر في تصويره على الخطوط المحوطة فحسب . وحين تؤدي تلك التدرجات الضوئية دورها تتضح درجات الضعف والقوة التي يبني عليها الاحساس الجديد بشدة الكثافة التي يسمح فيها بالتجاوز عما يجد في الفراغ والشكل من صعوبات . فعلى حين يخضع الشكل لإطار العقلانية الواعية تتخطى شدة الكثافة هذه المرحلة لتوحي بما هو غير عقلاني كالانفعال والوجدان ، فدرجات الكثافة

* (٢) الطيف الظل ، سيلويت ، Silhouette

يطلق « الطيف الظل » على الأشكال السوداء المعتمة المرسومة على أرضية بيضاء والأشكال البيضاء المرسومة على أرضية سوداء . وكان أول ما استعمل هذا المصطلح مع نهاية القرن ١٨ وبداية القرن ١٩ الى ان استخدمت عوضا عن « الطيف الظل » صورة الآلة الفوتوغرافية المصورة التي سميت باسم مخترعها داجير .

أما عن أصل كلمة سيلويت فلقد كانت اسم الوزير مالية في فرنسا هو إتيين سيلويت (١٧٠٩ ـ ١٧٦٧) عرف عنه التقشف للمصروفات الى ادنى حد ، فأطلق الفنانون اسمه من باب الدعابة على هذا اللون من الصور المتقشفة التي لا تستعمل الا الحد الأدنى من التفاصيل . ولعل مصطلح « الطيف الظل » أقرب دلالة على المقصود (معجم المصطلحات الثقافية) .

** (٣) التجسيم هو اضافة بعد ثالث للايحاء بعمق الشكل وتجسيمه على سطح اللوحة في اليدين Modelling (م.م.ش) .

لاتقاس الا حسا ، اذ هي كالايمان اما أن يكون مدركا أو غير مدرك .

ومع أنه لم يدر بخلد الفنانين القدامى أن يسجلوا الضوء ودرجاته الا أنهم فطنوا الى أثره على الشكل ، وانتهوا الى أن درجة « التجسيم » تهيء لهم تدرجا ضوئيا يختلف باختلاف الزاوية التي منها يسقط الضوء على الشكل ، وهو ما حقق لهم الايحاء بايهام واقعي للشكل ، وكان هذا أول انتصار سجله الضوء في عالم الفن ، ومالبث هذا الذي كان قبل وسيلة أن أصبح غاية عندما اهتدى ليوناردو الى تقنية « السفوماتو Sfumato أو الضبابية الموحية بالغور ، حيث تتدرج الظلال في رقة ويسر من اللون الفاتح الى القاتم طامسة في تدرجها الحدود المحوطة لتضفى على الأشكال الخافقة لمسة شاعرية لاعهد لنا بها . وكانت هذه التقنية بلا شك خطوة تقدمية ، اذ أضاف تدريج الضوء الى جمال الخطوط المحوطة ببساطتها جمالا ضاعف من بهاء الأشكال ، كما أضاف الى الرسم دقة مما أسبغه على الأشكال من « تجسيم » على ماتري في لوحته « تقديم المجوس الهدايا للمسيح »[٤] (لوحة ١) ، ومثل لوحة العذراء بين الصخور (لوحة ٢) بمتحف اللوفر ، وهي من اللوحات التي لم تتم شأنها شأن غيرها من لوحات ليوناردو . وفيها خروج على ماكان متعارفا عليه في تصوير العائلة المقدسة . ففي جوف غار عميق في الجبل لاتعرف الشمس مدخلا اليه ، اختلف أشكال الصخور حيث تتكاثف النباتات الظلية باعثة شاحبة ، اقتعد المسيح الطفل الأرض الى جانب أمه وقد رفع أصبعه الى يوحنا يباركه كما يبارك الرب عبده . وبين يدي الغار يجري نهر بين الجنادل متعرجا وكأنه رمز لما سيكون من تعميد يوحنا للمسيح بعد . ولقد فاق ليوناردو في هذه اللوحة جميع مصوري عصره فيما كانوا يطمحون اليه من تصوير للواقع ، غير أنه أغرق في واقعيته فبدا المشهد ينطوي على نحو من الغموض الذي أمله ذاته ، فبدت وجوه الجميع شاحبة شحوب الوجوه الشمعية وقد رصعت فيها عيون زجاجية واسترخت عليها جفون غليظة ، وشابت الأجساد خضرة كخضرة أعشاب الماء .

ولقد أحس ليوناردو أن المخالفة بين درجات الضوء تفسح للمجال أمام خيال الفنان وتيسر له امكانيات جديدة في استخدام الضوء فاذا هو يستخدم التدرج الضوئي ليبدو الشكل على حال من الفتور أو التلاشي . واذا كان لم ينته الى تلاشي الشكل تلاشيا تاما فلا أقل من أنه استطاع طمس المظهر المألوف ، ولم يجعل من تدرج الضوء وسيلة للتجسيم فحسب بل جعله وسيلة لتمييع الخطوط والمستويات ، وأضفى على الأشكال غموضا وإبهاما حتى غدت لاتدرك الا بالحس وحده . وأصبحت تقنية « الضبابية » عند ليوناردو أدق وسيلة وأحذقها للتجسيم ، وبدلا من أن يحرص على استقلالية الشكل ووحدة كيانه أماعه في البيئة المحيطة به . وليخلص من الالتزام بالشكل لم يعن بالتخطيط التمهيدي على اللوحة الذي كان يلتزمه المصورون من قبله يمهدون به للألوان وتوزيعها على سطح الصورة ، مطرحا جانبا الخطوط المحوطة التي كانت تساند الشكل . فكان لايبدأ أشكاله بالخطوط المحددة بل يأخذ في تكوينها تدريجيا ، ناظرا الى

---

(٤) **Adoration of the Magi**. جاء في انجيل متى أن ثلاثة من حكماء المجوس أتوا من الشرق الى اورشليم أيام ولادة المسيح وسألوا هيرودوس ملك يهودا :

« أين المولود ملك اليهود ؟ فأرسلهم الى بيت لحم . وأثناء رحلتهم ظهر لهم نجم في السماء يرشدهم الى مقصدهم . وتسمى الصور التي ترسم قافلة الحكماء المجوس الثلاثة المحملة بكل ماهو غال ونفيس في طريقها الى بيت لحم « رحلة المجوس الى بيت لحم » . وحين رأى المجوس الطفل وأمه خروا ساجدين وقدموا له الهدايا ذهبا ولبانا ومرا . الذهب رمزا الى أنه ملك ، واللبان رمزا الى أنه إله ، والمر رمزا الى الموت والآلام . وتسمى مثل هذه الصور « سجود المجوس » . ويمثل المجوس أحيانا ملوكا من الشرق على نحو ما جاء في سفر المزامير . وترمز أسماء المجوس الثلاثة كاسبار وملكيور وبالتازار على التوالي الى اطوار الشباب والرجولة والكهولة ، وجرت العادة بتصوير أحد المجوس الثلاثة أسود اللون . واحتفال الكنيسة بزيارة المجوس للمسيح انما هو تعبير عن تجلي المسيح للأمم ، ومن انتشار المسيحية في انحاء المعمورة في جميع العصور (م.م.ش) .



لوحة ٤ تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل . متحف أوفتزي بفلورنا

اختلاف درجات الضوء شدة وضعفا ، وإلى ميوعة كثافة الألوان ثقلا وخفة ، فترى الطبقات السفلية في لوحاته خالية حتى مما يوحي بأنه ثمة شكل من الأشكال . كذلك كان لايستبعد الدقة في التجسيم فحسب ، بل يعتمد الاعتماد كله على الميوعة ، فإذا به يضع طبقات لونية على درجة من الميوعة بعضها ممتلىء اللون والآخر شفاف ، بعضها فوق بعض مما يزيد الضبابية التي بدأ بها رسمه فيحشد الغيوم والظلال لتبدو كثيفة ليخلص بذلك الى تقنية « السفوماتو » التي يصفها بقوله : ان هذه الغيوم والظلال لاتبدو منفصلة عن غيرها انفصالا ، بل تبدو وكأنها تنغمر رويدا رويدا فيما حولها . ويبدو أنه قصد بالانغمار اندماج الشكل في جو مائع يتجلى فيها وكأنه شبح من الأشباح .

ولعل ليوناردو أراد بما أضفاه على الشكل من غموض فيبدو غير جليّ واضح ألا تكون له أهميته الأولى . وهو

حين فعل هذا استعاض عنه بإفساح المجال أمام قوى الحساسية لتأخذ حقها ، وذلك باستخدامه « شبه الظل » في الامكانيات المتعددة غير المتناهية لما فيه من غموض استهواه ، فلقد كان يرى في كل ما هو غير متناه ما يثير التأمل . ومن هنا كان حرصه على أن يحث الفنانون بدراسة السحب في تشتتها والأطلال في تداعيها ليستلهموا من هذا وذاك ما يعينهم في تصاويرهم على أن تكون نابضة بالحياة . فيقف أمام تلك الأشكال التي تراءت لعينه كالرؤى شبه حالم ليتناولها خياله بالتغيير والتبديل والتحوير ، فإذا هو يُسْقطها على أشكال تصاويره وإذا هي آخر الأمر تختلف عما كانت عليه .

هكذا عاش ليوناردو لحظة فريدة في تاريخ الفن ، هي تلك اللحظة التي بدأ فيها الماضي يتحسر وأخذ



لوحة ٢ ليوناردو : العذراء بين الصخور . متحف اللوفر .

المستقبل يظل دون تعرّف ما وراءه ، ولعل إلى هذا مرة غموضه ، فلقد ظل وسطا بين الحالمين في فُرجة من الظلال حيث تحيا الأحلام .

ولقد كان إلى هذا إنسانا لا تملكه العاطفة فلا ينفعل ، ولا يستحوذ عليه شعور ما يكون هو كل ما يُملي عنه . لهذا كان إذا عبّر عن عاطفة كانت تلك العاطفة هي تشوّقه إلى المعرفة فيُمثّل عما يستوحيه مما تنطوي عليه من أسرار غير متأثر بإحساسه هو . ولعل هذا يفسر ما نجده في بعض أعماله التي تبدو لنا غامضة حوشية غير معقولة ، فيُجلّ تصاويره لا تفصح عما تكنّ . ولعل جورجوني الذي خلف ليوناردو كان أبعد شيء عن هذا الغموض ، فقد أملت ذاتيته على تصاويره ما جلّت به ذلك الغموض . فعلى حين كانت أطياف ليوناردو التي تحمل الغموض أحادية اللون مشوبة بزرقة أو خضرة فاتحة ، وأشكاله متدرجة في مدارج الضوء غير ملقية بالا إلى تعدّد الألوان ، إذا جورجوني يزيد فلا يجتزىء بشبه الظل كما فعل ليوناردو بل عمد الى تعدّد الألوان حتى تكون ثمة مواءمة بين أشكاله وما يحسّ معها في نفسه من تنغيمات ، فلا جدال في أن اللون هو الآخر الخفية تجول في النفس تتذوّقه العاطفة ويتشوّف إليه الوجدان . وهذا الذي ابتكره ليوناردو كان له أثر آخر ، فلم يعد الضوء وسيلة لكسب الأشكال مزيدا من الرؤية فحسب بل غدا هو الآخر عنصرا من عناصر الجمال ، وبعد أن كان ثانويا يتقدم الشكل أصبح هو والشكل على قدم المساواة بل أكثر .

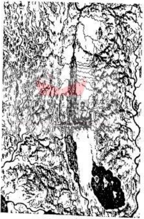
الرسوم التخطيطية

وقد خلّف ليوناردو مذكرات في خمسة آلاف صفحة ، تضم كثرة من الرسوم التخطيطية تجاوز الآلاف ، وكثرة من الأفكار في مختلف أنواع العلوم عن الانسان والطبيعة والآلات جاءت سابقة لعصرها ، وتتميز بتعمقه كنه الطبيعة نباتا (لوحة ٣) وجمادا وطيرا وحيوانا للكشف عن أسرارها . وليوناردو العالم هو ليوناردو الفنان ، فرؤاه للأشياء تضم الاثنين ، وعلى حين نرى الفنان يعنى بالظاهر وإن كانت منه لفتة الى ما وراءها فيتناول المعميات مثل تكونات السحب ، نرى العالم يعنى بتتبع العلل والأسباب ومكونات الأشياء (لوحة ٤) . وكثيرا ما كان يعنى بما وراء أحداث الطبيعة من كوارث لا نهاية لها فلم يحد عن خياله فعل الأمواج بصخبها وتدفق المياه في فيضانها ، دفعه إلى هذا وذاك شغفه بتعرف خصائص المياه متحركة وسكونها (لوحة ٥) . وكان ما صوّره ليوناردو من رسوم للحيوانات الخيالية من إملاء الطبيعة لا من إملاء الخيال ، وما أضافه إليها مما ليس منها لم يكن بعيدا بُعدا كثيراً عن الحقيقة (لوحة ٦) . ولقد أملت عليه نظرته الى العالم المحيط به أن يبدي الواقع بلون جديد على أنماط مختلفة تحقق ما يجيش في خياله (لوحة ٧) . ونقرأ له في مذكراته ما يصور به نفسه وتأملاته في الحياة ، وإذا هو يسائل نفسه عن العلة التي تدفع الفنان إلى دراسة تشريح الأكتاف ، فيجيب بأن الفنان لا يستطيع أن يصور حركة لطرف ما من أطراف الجسم إلا إذا كان على علم بالأوتار والأعصاب والعضلات وطبيعتها ، إذ الأوتار هي مبعث الحركة وإلى كل منها تُعزى حركة ما ، ومع انبعاج العضلات انقباض الأوتار التي تلتف بها (لوحة ٨) .

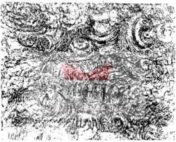
ولليوناردو مخططات للوجه جانبية يقال إنها لوجهه هو دون لحية أراد في أحدها أن يؤكد الصلة الوثيقة بين الفن وقانون الرؤية وما للعقل من صلة بها (لوحة ٩) ، وتكشف لنا ملاحظاته التي سجلها عن قوانين الرؤية عن إلغازه في وضعها مقلوبة نهايتها بدايتها ، وكأنها صورة معكوسة في مرآة .



لوحة ٣ ليوناردو : أزهار زهرة الليلك .



لوحة ٤ ليوناردو : دراسة لطبقات الأرض .



لوحة ٤ ليوناردو : دراسة لحركة المياه المتدفقة .



لوحة ٦ ليوناردو : دراسة لرؤوس حيوانات متخيلة .



لوحة ٧ ليوناردو : رسم تخيلي للتنين حيث يعيد المصور تشكيل الواقع في أنماط جديدة خيالية .



لوحة ٨ ليوناردو : دراسة لعضلات الكتف وأوتاره .



لوحة ٩ ليوناردو : دراسة لبروفيل الوجه وقوانين الرؤية .

ولعل مواهبه المختلفة التي تمثل عبقريته تبدو واضحة جلية في المجالة التخطيطية للوحته « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » والتي تملأ صفحتين متقابلتين ، تمثل إحداهما تملُّك الشكل الآدمي للعنه (لوحة ١٠) ، وتمثل الأخرى ما للواقع من أثر في نفسه وحرصه على تسجيل غرائبه ووحشياته (لوحة ١١) ، ونجد هذا الأسلوب التحليلي نفسه في رسومه الكاريكاتورية (لوحة ١٢) . كما نراه يصور لنا الجنين في بطن أمه ، مؤكدا أنه عاقت الأنفاس يحول دون هذا ما هو غارق فيه من ماء الرحم ، ويستعيض عنه بأنفاس أمه وما تتغذّى به (لوحة ١٣) .

ولم تصرفه تأملاته فيما حوله عما سيكشف عنه المستقبل وما ستكون عليه الأشياء فتراه مرة يرسم جناح الطائر على أنه حُلّة إنسان المستقبل ليحلّق به في أجواز الفضاء واضعا لكل جناح حدوده التي تتفق والانسان نسجاً وحجماً (لوحة ١٤) . وطورا يتخيل رسما لمظلة هابطة يهبط بها الانسان من أي علو آمنا دون أن يلحقه أذى ، رآها كالخيمة شكلا وحدّد ما ستكون عليه نسجا وقياسا (لوحة ١٥) .

العشاء الرباني أو العشاء الأخير

ومما يؤسف له أن ما تركه ليوناردو من أعمال فنية قليلة قد انتهت إلينا في معظمها في حالة غير مرضية . ونحن إذا تطلعنا إلى التصوير الجداري الشهير « العشاء الرباني » (لوحة ١٦) الذي يغطي جدارا من جدران الردهة الممتدة التي كانت غرفة طعام لرهبان دير سانتا ماريا دل جرانزي بميلانو ، نستطيع أن نتخيل كيف كانت دهشة الرهبان وهم يتطلعون لأول مرة إلى تلك اللوحة التي خلقها ليوناردو بعد أن أزيح عنها الستار ، حين تمثّلت لهم مائدة المسيح وهو يشرف على موائدهم الخشبية الممتدة متلاصقة بطول القاعة . ففي الحق أن هذه الصورة التي رسمها ليوناردو لم يسبق لمصور أن رسم ما يماثلها دقة وصدقاً ، حتى تكاد تقول إن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو . وما من شك في أنهم لم يحيروا جوابا أمام هذا التعبير الأمين ، فلقد كان الحكم على الأعمال الفنية حينذاك مرجعه إلى مطابقتها للواقع ، ولكن لا شك أيضا في أنهم بعد نشوة الاعجاب قد أخذوا في تتبع الأسلوب الذي عبّر به المصور عما جاء بالكتاب المقدس .

وتعد هذه اللوحة هي ولوحة « عذراء معبد سيستينا » لرافائيل أكثر اللوحات شعبية في الفن الايطالي كله ، نعني لاعجابا في البساطة ثم لرقتها في التعبير لترك بها وذلك أثرها في نفس كل من يتطلع إليها . والذي لا شك فيه أن ليوناردو قد استلهم في تصويره تلك اللوحة ما جاء في الكتاب المقدس ناظرا الى قول المسيح : « أقول لكم إن واحدا منكم يُسْلمني » . فحزنوا جدا وابتدأ كل واحد منهم يقول له هل أنا هو يارب؟[٥] ، ثم ما أضافه إنجيل يوحنا حيث يقول : « كان متكئا في حضن يسوع واحد من تلاميذه كان يسوع يحبه فأومأ اليه سمعان بطرس أن يسأل من عسى أن يكون الذي قال عنه »[٦] . ويبعث ما في المشهد كله من حركة مرجعه إلى هذا الحوار ، فترى المسيح يتوسط المائدة المستطيلة وإلى يمينه ثم إلى يساره الحواريون الاثناعشر بين قائم وقاعد . وما إن يجهر المسيح بكلماته

(٥) متى ٢٦ : ٢١ - ٢٢ .

(٦) يوحنا ١٣ : ٢٣ - ٢٤ .

حتى يبدو الفزع والهلع على وجوههم ، على حين قعد هو ساكنا مطرق العينين مطبق الجفنين ، وكان في صمته كأنه يهمس بقوله : « أقول لكم إن واحدا منكم يُسْلمني » .

ومع هذا الذي يحسّه المشاهد للنظرة الأولى من أن هذا « التكوين الفني » لا مخرج الى غيره ولا معدل عنه تعبيرا عن هذا المشهد ، فإن عناصره تبدو كأنها جديدة مستحدثة ، فضلا عما ينطوي عليه التكوين من بساطة تُعزى إليها ما بلغته هذه اللوحة من صيت ذائع .

ومن بين النماذج الأخاذة التي تصور مشهد « العشاء الرباني » خلال القرن الخامس عشر أيضا للمصور جيرلانداير (لوحة ١٧) التي يرجع تاريخها إلى عام ١٤٨٠ ، أي قبل لوحة ليوناردو بخمسة عشر عاما . وتحمل هذه اللوحة جميع عناصر التكوين الفني النمطية القديمة التي لم تغب عن ليوناردو وهو يصور لوحته : المائدة ذات الجناحين البارزين ، ويهوذا إلى الأمام من المائدة منعزلا وحده عن سائر رفاقه . أما الحواريون الاثناعشر فهم الى الخلف من المائدة ، ويبدو يوحنا غارقا في حضن المسيح وذراعه الأيمن مبسوط على المائدة ، وقد رفع المسيح يمناه وهو يتكلم . ويطالعنا الأسى البادي على وجوه الحواريين ، ثم هذا الذي يبدو من بعضهم وهم يبرّئون أنفسهم ، ثم موقف بطرس وهو يعنف يهوذا ، على أن المسيح كان قد انتهى من كشفه عن خيانة أحد أتباعه . وإذا بنا نرى ليوناردو يضرب بهذه العناصر النمطية التي ما انفك المصورون يحتلونها عرض الحائط ، وهو ما يتمثّل فيما فعله بنقله يهوذا إلى صفّ الحواريين بعدما كان منعزلا ، وبتخليصه يسوع من ضجعة يوحنا على صدره ، إذ اعتاد المصورون دائما أن يجعلوه وكأنه في سبات ، وهو ما لا يتفق وآداب الجلوس إلى المائدة . وبهذا أضفى ليوناردو على لوحته وحدة التكوين ، كما شطر الحواريين شطرين متماثلين الى جانبي المسيح ، مدفوعا إلى هذا بما أملاه عليه النسق العام لمخطّطه التصويري . ثم تّمعن ليوناردو فيكّون مجموعات صغيرة يضم كل منها شخوصا ثلاثة الى اليمين والى اليسار ، ويظهر المسيح من بين هذا كله في المكان الرئيس المهيمن على عكس ما كان على أيدي المصورين قبل . فلقد فات جيرلانداير أن يجعل للصورة مركزا رئيسا كما فعل ليوناردو فإذا به يصّور جمعا لا مركز له قد تزاحمت فيه شخوص نصفية لا رابطة بينها ، تراصُّ بعضها إلى جانب بعض ، يحصرهم خطان أفقيان هما خط المائدة وخط الجدار الذي يُظِلّ رؤوسهم بأقواس عقوده ، كما يبرز العمود الحامل للسقف في منتصف الجدار الذي كان ينبغي أن تشغله صورة المسيح ، الأمر الذي حمل جيرلاندايو على أن يزحزح صورة المسيح الى اليمين قليلا دون مبالاة ، وهو ما لم يفعله ليوناردو الذي كان يرى وجوب وضع صورة المسيح في مركز الصورة ، فلم ير ضرورة لوجود مثل هذا العمود الحامل للسقف ، واستغل الخلفية لبلوغ ما يريد فعمد إلى وضع المسيح جالسا في هالة الضوء النافذ من فتحة الباب وراءه ، وكذا تملّل من هذين الخطين الأفقيين المقيّدين وهما خط المائدة وخط الجدار ، إذ كان لا يمكنه الاستعاضة عن المائدة ، لهذا جعل الشخوص وراءها يبدون مطلقي الحركة لكي يظفر بجديد من المؤثرات يثير بها انفعال الشاهد . وإذا هو لكي يحقق ما أراد يتخذ من منظور القاعة ومن شكل الجدران وزخارفها ما يمكّنه من إبراز شخوصه ، فأخضع هذه العناصر جمعاء لما أراد من تشكيل لهذه الشخوص ومن اختيار للحجم المناسب لها بين الأحجام الأخرى ، ومن هنا كان ما أضفاه على القاعدة من عمق وتقسيمه الجدران بالمدلّيات المتراصّة . كما لجأ الى تصوير شخوصه متجاورة متراكبة لا متباعدة لكي يزيد من فُرص الايهام التشكيلي ، وكذا أكثر من

تكرار العناصر الرأسية لأنها تضاعف الاحساس بالاشارات والاتجاهات غير المتلاقية . ومما يلفت النظر أيضا ما عليه هذه الخطوط والمسطحات من ضآلة تصغر عن أن تنافس الشخوص البشرية ، على حين جعل جيرلانداييو العقود الخلفية تطغى في لوحته على الأشخاص ، فبدت العقود كبيرة والأشخاص الى جانبها ضئيلة .

ونرى ليوناردو لا يحتفظ في صورته بين الخطوط بخط ضخم غير الخط الذي يمثل المائدة ، وعذره في الابقاء عليه أن للمائدة موقفا رئيسيا في المشهد ، مع ذلك فإن ليوناردو ليتلافى طغيان هذا الخط على الصورة أحدث فيه تحديدا لا باستبعاد جناحي المائدة فقد سبقه الى ذلك كثيرون ، ولكن بأن صوّر مشهداً يستحيل ماديا ليبلغ بالصورة تأثيرا أشد فاعلية . فالمائدة كما نرى تبدو أضيق من أن تتسع للشخوص الذين جلسوا حولها ، وإذا أحصينا الأطباق الموضوعة فوقها تجلّى لنا استحالة جلوس هذا الجمع إليها في وقت واحد .

وكان قصد ليوناردو بالفعل أن يتجنب الايحاء بأن الحواريين قلة مشتّتة في فراغ واسع حول مائدة غاية في الطول ، علما بأن مساحة الفراغ في الواقع ضيقة . وكان هذا الذي فعل ما بدا في الصورة من أثر جارف للشخوص اتّحى معه أوكاد الاحساس بضيق الفراغ . وبهذا وحده تسنّى لليوناردو أن ينسّق الشخوص في مجموعات أشد ما تكون تقاربا ، وهم مع ذلك موصولون بشخصية المسيح الرئيسية ، ولكن ما أكثر تلوّن تلك المجموعات وتعدّد تلك الاتجاهات .

وما ان فرغ المسيح من تأدية القربان المقدس(٧) حتى انفعل الحواريون فثاروا ثورة أشبه ما تكون بالزوبعة وإن لم يفقدوا معها وقارهم ، فبدوا وكأنهم على وشك أن يُحرموا من أغلى كنز بين أيديهم . وهو ما صَوّره ليوناردو بما أضافه الى حقل الفن من ذخيرة التعبيرات التي لا تتناهى وأكسبت شخوصه حدّة لا مثيل لها خرجت بها كان مألوفا بين من سبقوه .

وعندما تتراءى مثل هذه التعبيرات على هذا النحو من القوة فلا مناص أمام غيرها من عناصر الصورة الفرعية من أن تنزوي جانبا . وإذ كان جيرلانداييو يعرف من جمهوره تدقيقه في التفصيلات ، لذا كان حريصا على أن يبهره بما هو نادر من نماذج للطير والحيوان والنبات ، كما عني عناية فائقة بما تحفل به المائدة فأبرز بين يدي كل حواري حتى حبّات الكرز . واختلف الأمر مع ليوناردو الذي لم يُعن الا بما هو جوهري واثقا من أن المضمون الدرامي للصورة هو ما سوف يُعنى به المشاهد ، لا مثل تلك الأمور الجانبية الهيّنة .

ونرى ليوناردو لا يفرط في تحميل الأشخاص فوق ما يمليه الموقف فهو يخصّ كل شخص في الصورة بدور يقوم به ، فصوّر الشخوص على الأطراف في هدأة وسكون بوضعه في كل طرف من طرفي الصورة شخصين قائمين مُحاذيين يحدّان المشهد كله ، ويمتد ما هما عليه من هدوء إلى الشخصين التاليين لهما . ثم إذا به يجعل مجموعات الشخوص التي تحيط بالمسيح في حركة مائجة . وإلى يسار المسيح بسط حَوارِيّ من الحَوَارِيِّين ذراعيه منفرجتين وكأنه قد شُدِه بقولة المسيح فظن أن الأرض قد

---

(٧) وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا . هذا هو جسدي . وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا : اشربوا منها كلكم . لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا (متى ٢٦ : ٢٦ - ٢٩) .

مادت من تحته . وإلى يمين المسيح وعلى مقربة منه نرى يهوذا وقد ارتد الى الوراء في لهفة ، وجاءت أشد المفارقات في صورة يهوذا بين المجموعة التي تضم يوحنا .

وفي وسط هذا الهرج والمرج نرى المسيح ساكنا وقد بسط يديه مسترخيتين شأن من فرغ من الافضاء بكل ما في صدره . ولم يتمثّل ليوناردو هنا ما جاء في تصاوير غيره للمسيح بينا هو يتكلم رافعا رأسه ، بل لجأ إلى تصويره صامتا مطأطىء الرأس ، ذاهبا الى أن الصمت أبلغ تأثيرا من الكلام . فمع الصمت الرهيب لا مجال لأمل ، فبدا المسيح في صمته مهيبا جليلا . ولولا علمنا بابتكار ليوناردو لهذا النمط الرفيع لخِلْناه قد صوّر المسيح متمثّلا صورة غير معهودة للبشر . وليس ما في هذا النمط من اختلاف عن الأنماط السابقة هو ما يتمثل في قسمات وجه المسيح وإيماءاته فحسب بل هو أساساً الدور الذي يؤديه المسيح في التكوين الفني كله . ففي لوحات كبار الفنانين الذين سبقوا ليوناردو وصوروا هذا الموضوع تفتقد الوحدة الجامعة لشتات المشهد ، فنرى الحَوَاريِّين مشغولين عن المسيح يجادل بعضهم بعضاً وهو يخطبهم ، فلا يُفصح للمشهد عما إذا كان المقصود به إشارة المسيح الى من أوقع به أو قيامه بأداء مراسيم القربان المقدس بين أيدي تلامذته في أثناء العشاء الأخير .

وإذ تزيّن هذه اللوحة الجدار العرضي المواجه لقاعة الطعام الطويلة الضيقة التي لا ينفذ إليها الضوء إلا من زاوية واحدة فحسب ، جعل ليوناردو هذا المصدر الضوئي مصدرا لما أشعّه على لوحته من ضوء ، وهو في هذا لم يأت بجديد ، فنرى الضوء في هذه الصورة ينفذ من الجانب الأيسر من أعلى ليضيء شيئا الجدار الأيمن الذي تنعكس عليه درجات الضوء متفاوتة بين العَتْمة والاشراق أو بين الداكن والفاتح « كيارو سكورو » حتى إذا وازنّاها بلوحة جيرلاندايو نجد الأضواء في الأخيرة على استواء لا تفاوت بينها .

ونرى الضوء في لوحة ليوناردو يغمر غطاء المائدة في سطوع ، كما يغشّى رءوس الحواريين في تلاعب وتنوّع فيضم الى التأثير التشكيلي تأثيرا ضوئيا ، وإذا يهوذا يبدو لنا على الرغم من أنه نقله من مكانه المنعزل وضمّه إلى زمرة الحَوَاريِّين وكأنه ما يزال منعزلا عنهم ، وذلك لما احتال به ليوناردو ، إذ جعله الوحيد الذي أدار ظهره كله لمصدر الضوء فغدا وجهه في غمرة الظل ، وبهذا ميّزه هذا التمييز العازل ، وهي نفس التقنية التي لجأ إليها الفنان روبنز فيما بعد عند تصويره لوحة « العشاء الرباني » المحفوظة في متحف بريرا بميلانو .

موناليزا

ومع بداية القرن الخامس عشر كانت ثمة محاولات ترمي إلى تجاوز محاكاة الأشخاص عند تصوير البورتريهات إلى ما هو أبعد من أن يجتزىء الفنان بتسجيل السمات الشبيهة والرموس النمطية الدالة على أشخاصها ، إلى إبراز الأمزجة المختلفة التي تفيض بها وجوه أصحابها عند تصويرها ، وما يمتلىء به الوجه من انفعالات عارضة ، وابتسامات غير متكلفة تعكس بحق ما يجيش في النفس ساعتها . فالابتسامة التي تفرع عنها الموناليزا (لوحة ١٨) وإن بدت فاترة أو مرّت خاطفة إيماضة واختلاجا إلا أنها يمتلىء بها شدقا الفم تكاد تُرعد لها ملامح الوجه وإن لم تُدْرَك بالنظرة العابرة .



لوحة ١٠ ليوناردو : دراسات للوحة تقديم المجوس الهدايا للمسيح .



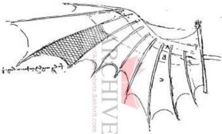
لوحة ١١ ليوناردو : دراسة لسرطان البحر .



لوحة ١٢ ليوناردو : رسوم كاريكاتورية .



لوحة ١٣ ليوناردو : الجنين في بطن أمه .



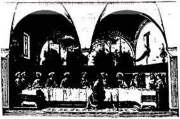
لوحة ١٤ ليوناردو : أقل ما يمكن أن يكون عليه جناح يستطيع الانسان أن يحلق به في الهواء مصحوبا بكيفية صنعه .



لوحة ١٥ ليوناردو : مظلة الهبوط .



لوحة ١٦ ليوناردو : العشاء الرباني



لوحة ١٧ جيرلاندايو : العشاء الأخير .



لوحة ١٨ موناليزا : متحف اللوفر .

وإن أكثر ما يشدهنا حين نتطلع إلى صورة موناليزا هو أنها وكأنها تنبض بالحياة ، فنظراتها إلينا فيها عمق المفكر الذي يطوي مكنون سرّه في صدره . ثم إذا هي تختلف باختلاف نظراتنا إليها ، فنرى نظرتها إلينا مرة نظرة ساخرة ، ومرة أخرى نظرة باسمة تشوبها مسحة من حزن ، وفي هذا وذاك ما يضفي على صورتها هذا الغموض الذي نحسّه . وما من شك في أن ليوناردو كان يفطن إلى هذا الأثر ويعرف كيف يعبر عنه بهذه اللمسات كما كان على وعي تام بلفت نظر المشاهد إلى ما يرسم . ونرى بشرة وجهها الملساء تتموج تموج سطح الماء مع هبات الريح ، ويتمازج الضوء والظل عليها في حوار خافت لا نَمَلّ الانصات إليه ، وتشهد عينيها العسليتين

تمدّقان من بين جفنيها الضّيقين ، على عكس ما كان يتجلى في تصاوير القرن الخامس عشر للعيون التي كانت تبدو متألقة البريق ، فهي هنا نظرات ناعسة وكأنها مبلّلة بالدموع . ونرى الجفنين الأسفلين وكأنها خطان أفقيان ينمّ ما تحتهما عن حساسية مرهفة وأعصاب رهيفة تحجبها البشرة الرقيقة ، ومع الحواجب المتوفة يبدو الجبين فسيحا . وما نشهده في صورة موناليزا ليس بالأمر الشاذ فلقد كان نتف الحواجب شائعا بين سيدات ذلك العهد ، وكان الجبين المتفسح صفة من صفات الجمال ، الأمر الذي كان يدفع النساء أيضا الى إزالة تلك الشعيرات النابتة على أعلى الجبين . وبهذا كانت الموناليزا نموذجا للذوق الطاغي المتفشّي في القرن الخامس عشر ، ثم ما لبث أن تبدّلت الحال بعد ذلك بعد أن عدلوا عن انفساح الجبين ورأوا أنه من الأفضل أن تعود الحواجب الى ما كانت عليه لتحدّد رقعة الجبهة . ولقد دفع هذا المصورين بعدُ الى أن يعودوا الى لوحة الموناليزا المستنسخة المحفوظة بمدريد ليضيفوا إليها هذا التحوير الجديد ، أعني زيادة الحواجب .

وتجلس موناليزا في رقة ونعومة على كرسي ذي متكأين ، وقد انسدل شعرها الذي على وجهها حلقات ، كما استرسل وشاح رقيق من الرأس على كتفيها . ولعل ما يفاجىء المشاهد رؤيته إياها رافعة رأسها الى أعلى في اتزان ، وهو ما كان شائعا بين سيدات ذلك العصر ، فلقد كان رفع الرأس شائعا كالسهم استواء يحكي علو المحتد .

وهذا البورتريه لا يعوزه عنصر الحركة ، فنرى ليوناردو يصوّر النصف الأعلى من الجسد غير مجتزىء كما كان يفعل من سبقوه بتصوير الوجه وأعلى الصدر فيشطر معه الجسد شطرين وبدت موناليزا جالسة جلسة المتكئة على أحد جانبيها وقد التفت بجذعها لفتة غير كاملة ، على حين بدا وجهها في وضعة مواجهة كاملة . ولم ينس ليوناردو أن يضيف للذراعين حركة فجعل الأيسر منهما مبسوطا على مسند المقعد بينما جعل الأيمن ممدودا وقد استرخى الكف على الذراع الأيسر ، ولم يفته أن يراعي مع هذا « التضاؤل النسبي »[٨] في تصوير الذراع الأيمن . ولم يصور ليوناردو الذراعين على هذه الصورة لمجرد الزخرفة والتنميق بل لما قصد إليه من الكشف عن سريرة الشخصية ، إذ سرعان ما يستشف المشاهد ما في هذه الأنامل الرهيفة من رقة .

وليس ثمة غلو فيما ترتديه موناليزا إذ تبدو ثيابها على غاية من البساطة أميل ما تكون إلى التقشف . وكان مما يمليه فن التصوير خلال القرن السادس عشر أن يكون الخط العلوي للصدرة أفقيا صامتا لا حركة فيه . وثمة عباءة خضراء مطوية على كتفها ، ويبدو كُمّا الثوب بيّنَين مشربين صفرة مخالفين لما كانت عليه النماذج السابقة من تصويرهما قصيرين ضيقين ، فهما في هذه الصورة فضفاضان يغطيان الرسغين وقد ضمّتهما الكشاكش العرضية حتى توائم استدارات الأيدي الناعمة والأنامل الرهيفة غير المثقلة بالخواتم ، ويبدو عنق موناليزا كذلك عاطلا لا يحمل حليًا .

وفي خلفية اللوحة يبدو منظر خلوي منفصول بينه وبين موناليزا بشرفة هابطة ، وهو كذلك محصور بين عمودين ، غير أنه لا نهاية له يبلغ الطرف مداها . ونشهد في هذا المنظر غير المألوف كثرة من جبال متخيّلة

---

(٨) Foreshor tening التضاؤل النسبي هو الإيحاء بالعمق الفراغي والبعد الثالث في سطح اللوحة نتيجة قصور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنا عمقا . وهذه خدعة بصرية تضفي لونا من ألوان الايهام بانعدام ذلك العمق (م . م . ط)

ذات قمم مدببة تفيض بينها بحيرات وجداول . وما أقرب هذا المشهد الذي ينبىء عنه تصويره غير التام إلى ما يتراءى للنائم في منامه من مشاهد . ويختلف هذا المنظر كل الاختلاف عن صورة موناليزا، وليست هذه نزوة من نزوات الفنان بل هي لا شك جاءت عن قصد منه لاضفاء المزيد من الحيوية على اللوحة ، إذ يمثل المشهد في عمومه ما عنّ له عن تلك للأشياء البعيدة الذي ذكره في «دراسته عن فن التصوير »[٩] وكان هذا النجاح الذي حقّقه في تطبيق نظريته تلك ما جعل اللوحات المعلقة بالقاعة المربعة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة موناليزا تبدو كأنها مسطحة غير مجسّمة . وتشوب المشهد الخلوي ألوان مختلفة بين بني قاتم وأزرق مشرب خضرة وأخضر تشوبه زرقة تبلغ زرقة السماء .

كان ليوناردو يعتقد أن « التجسيم » هو كالروح بالنسبة لفن التصوير . ومن أراد أن يعرف صدق هذه العبارة ما عليه إلا أن يتطلع إلى صورة موناليزا ، فالتموجات الرقيقة في صفحتها ما هي إلا انعكاسات لتجربة ذاتية حلها الفنان . والصورة وإن بدت للنظرة الأولى بسيطة فثمة كثرة من المعاني تنطوي عليها ، إذ كلما أمعن الشاهد النظر فيها تكشّفت له عن جديد . ومن أجل هذا كان لا بد للدارس من أن يكون على قرب منها فنظرته البعيدة إليها لا تكشف له عما تتضمنه .

ولقد اجتمع فنانو القرن الخامس عشر الايطاليون على تصوير أشكالهم جامدة هامدة ، ولم يكن هذا عن نقص فيها أوتوا من موهبة وجلد أو قلة دراية بأصول التصوير وقواعد المنظور ، فقد تركوا لنا صورا غاية في الابداع والجلال حاكوا فيها الطبيعة ، غير أن أشكالهم جاءت أشبه شيء بالتماثيل في جمودها . ولعل مرد هذا الى أنهم كانوا أكثر ما يكونون أمانة في النقل ومحاكاة للشكل ، مما جعل المشاهد يخالها جامدة لا حياة فيها وكأنه بين يدي أناسي سلبتهم الحياة مسّة سحر ساحر . وقد بذل الفنانون جهدهم لينقذوا من هذا المأزق ، مثل بوتتشللي الذي عني عناية فائقة بترك الشعور مهدّلة والثياب منسابة ليبدو الأشخاص أميل الى الحركة . ولكن الأمر عند ليوناردو كان على خلاف ذلك فلقد رأى وحده الخلاص من هذا الجمود في أن يفسح المجال لخيال الرائي يرى ما يعنّ له ، فإذا ترك معالم الصورة مبهمة غامضة غير جليّة استحالت لسانها أطيافا لا يكون معها ذلك الجمود .

وإذا ما دققنا النظر في لوحة موناليزا تكشّف لنا ما فيها من غموض ، ذلك لأن ليوناردو قد استخدم تقنية « الضبابية » في دقة وعناية . ومعلوم لدى كل فنان أن تقاسيم الوجه مردّها إلى شيئين هما شدقا الفم وجانبا العينين ، وحين ترك ليوناردو هذه الأجزاء عامدا مبهمة غامضة مغشّاة بظلال دقيقة ، كان يقصد كما قدمتُ الى تركنا في حيرة من نظرات موناليزا غير الواضحة الدلالة . ولم يكن هذا الغموض الذي قصد إليه ليوناردو هو وحده صاحب هذا الأثر ، فثمة أشياء أخرى منها جانبا الصورة اللذان يبدوان غير متماثلين تماما . وهو ما يبدو واضحا في المشهد الخلفي الخيالي ، فخط الأفق يسارا أدنى انخفاضا من خط الأفق يمينا . من أجل هذا إذا أنعمنا النظر في الجانب الأيسر من الصورة نرى صورة موناليزا أكثر طولا منها حين نُنعم النظر في الجانب الأيمن ، وكذلك تتغير قسمات وجهها مع اختلاف وقفة الناظر إليه . ولقد يبدو عمله هذا معجزة سحرية لولا إيماننا بأنه إبداع فني على يد فنان عرف كيف يبدأ وكيف ينتهي ؟ وإلى أي حد يمضي ؟

(٩) Trattato della Pittura

العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنة

ومنذ عام ١٤٨٣ ، وكان ليوناردو عنده قد تجاوز الثلاثين ، بدأ يسائل نفسه ويجيب مسجّلا إجابته . ومنذ شرع يرسم رسومه التخطيطية كان عندها مشغول الذهن بأمر كان يراوده طول حياته ، وهو أنه لكل شكل طاقة كامنة يجب أن تشيع في الصورة . وقد تجلّ هذا أول ما تجلّ في رسوماته الخطية المتتابعة التي صدرت عنه تلقائيا وفي عجلة ، مرات للعذراء وطفلها ، ومرات لأم تحمل طفلا يداعب قطا ، تظهر فيها الشخوص في وحدة زخرفية متكاملة على الرغم من الاختلاف في اتجاهات القوى ، وهو تكوين فني لا شك ينم عن رمزية فليوناردو لم يُقِل هذا عن الواقع ، لأن تراكم الشخوص على هذا النحو يتناقى مع الواقع ، ومرّات تقف فيها القديسة حنة وكأنها طيف يلاصق مريم من الخلف ، ومرّات تبدو فيها العذراء كالدمية تفترش حِجْر أمها . وما من شك في أن هذه الاعتبارات كلها لم تغب عن ليوناردو الذي أخذ فيها يصّور بستمل نظرة عاطفية يتمثل فيها حنة وكأنها روح مَلَكٍ يهبط برسالة من السماء ، وهي نظرة تخالف نظرة الايقونوغرافية القديمة الجامدة التي لا حس فيها بالحركة التي شُغل بها الفن الفلورنسي طوال ثلاثين عاما ، هذا إلى خلو تلك التصاوير القديمة من ذلك الحنان المتبادل بين الأم وابنتها . ولقد عاش ليوناردو طوال حياته في صراع مع الشكل . ويمثل المرحلة الأولى من هذا الصراع تلك الرسوم التخطيطية التي تحتفظ المكتبة الملكية بقصر وندسور بأكبر مجموعة منها والتي من بينها الدراسة المحفوظة بالأكاديمية الملكية للفنون بلندن وكان قد أعدّها توطئة للوحته المشهورة المحفوظة بمتحف اللوفر . وثمة نفر من النقاد يؤثرون هذه الدراسة التخطيطية (لوحة ١٩) على اللوحة النهائية ، وكان ليوناردو قد فرغ من هذه الدراسة التخطيطية عام ١٤٩٧ بعد أن انتهى من لوحة « العشاء الرباني » . وكان موضوع العذراء والطفل يوحنا المعمدان موضوعا أثيرا لدى المصورين الفلورنسيين ولاغرو فيوحنا المعمدان هو القديس راعي مدينتهم . تجلس العذراء في حِجْر أمها وقد بدا جسداهما متلاصقين وكأنها جسم واحد ذو رأسين . ويكاد يكون وجه حنه انعكاسا في المرآة لوجه مريم ، فليس ثمة فارق في السن ولا تباعد في القُدسية . وعلى حِجْر العذراء ، أو إن جاز لنا القول على حِجْرى حنه ومريم ، يجلس المسيح الطفل وقد مدّ يده يمسح على رأس يوحنا في لطف وهو ما يشير به ليوناردو الى ربوبية الطفل ، على حين ترفع حنه يدها مشيرة بسبابتها الى السماء وكأنها تُنْهِضُها على ربوبية المسيح . ولقد قيل عن ليوناردو أنه لم يكن راضيا كل الرضاء عن تلك الدراسة ، إذ نرى الجانب الأيسر من كتف العذراء مسطحا غير مجسّم ، كما بدا وجهها الأم وابنتها على مستوى واحد ، الأمر الذي جعل للصورة بؤرتين يتعادلان شأنا ، هذا الى ما عمّ الصورة من إغراق في السكون يعوزها ما سمّاه بانطلاق الطاقة الكامنة .

أما لوحة ليوناردو عن العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنه الموجودة بمتحف اللوفر (لوحة ٢٠) فعلى الرغم مما مُنيت به ألوانها من فعل الزمن إلا أن ما جاءت عليه من براعة لا تبارى في الرّسامة جعلها تحتل مكانة مرموقة حتى كان أهل فلورنسا وقتذاك يحجّون بغير انقطاع الى دير « البشارة » بمدينتهم ليشاهدوا آخر معجزة من معجزات ليوناردو .

ولقد اعتاد من سبقوه من الفنانين الى تصوير هذا الموضوع بطريقة جامدة ، فمرّة يجعلون العذراء جالسة على حِجْر أمها وأخرى يجعلون فيها الأم واقفة وراء ابنتها ، وفي كلتا الحالتين تبدو الشخوص الثلاثة

مواجهة ، فإذا ليوناردو يجعل من هذا التراكم للشخوص الخالي من الشاعرية مجموعة متناسقة تفيض شاعرية ، وجعل إطارها الذي كان يبدو هامدا يشيع حيوية ، فإذا مريم جالسة على الجانب الأيمن من عجيزتها فوق حِجْر أمها منحنية الى الأمام ممسكة بالمسيح الطفل بين يديها وقد علت ثغرها ابتسامة . ويبدو المسيح وهو يحاول أن يمتطي ظهر حمل فمدّ ساقه على ظهره وقد رفع رأسه يتطلع الى أمه في تساؤ ل ، وأمسك برأس الحمل الوديع الرابض في استكانة وخضوع ، وأخذت الجدة ترقب وهي مبتسمة ما يجري بين يديها من لهو ومرح .

وما من شك في أن هذا التكوين الفني مما يُشْغل الشاهد شغلا لا نهاية له ، إذ هو يفيض بالكثير على الرغم مما يشغل من حيز ضئيل . ففيه تبدو الشخوص على الرغم من تباين حركاتها وتضادها على شكل كتلة كثيفة يُحدّها مثلث متوازي الأضلاع . ولقد جاء هذا



لوحة ١٩ ليوناردو : دراسة للوحة العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنه ويوحنا المعمدان .

كله نتيجة ما بذله ليوناردو من جهد لأخضاع التكوين الفني لأشكال هندسية أولية . فلا يغيب عن البال ميل العقل الى كل ما هو مبسّط ثم تعمّقه في تعرف الأشكال الهندسية النمطية عامة ، هذا الميل وذاك العمق إذا ما زادا فمضيا بحثا عن اللمحة انتهيا الى استنباط التوافق أو الانسجام التشكيلي . وكلما اقترب الشكل المصور من الأشكال الهندسية النمطية المبسّطة كان في ذلك ما يقرب العقل من إدراك الواقع . فالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة هي الأساس في التكوينات المصورة ، وهي كلها أشكال لا يستعصى على العقل إدراكها . ولم يكن التكلف ولا الإفراط في التنميق هما رائدا ليوناردو اللذان كانا يحملانه على حشد المزيد من الحركة في فراغ محدود ليزيد من الأثر المنشود ، بل انصرف الجهد كل الجهد الى الاحتفاظ بالوضوح والسكينة اللذين يتحقق بهما الأثر الجامع ، وتلك هي الصخرة التي تحطم عليها مقلدوه الأقل منه قدرة .

فنرى حركته الرئيسية المتمثلة في الكتابة المعترضة على طفلها تظفر بكثير بالغ فتنةً وحرارةً ، كما طرح لنا في تعبير لا يبارى سائر الجماليات العرضية بالصورة . وكذلك قد يشدّ المشاهد هذا التمازج المرهف بين الخطوط البيضاء والسوداء التي تشكّل الرأس والكتفين اللذين بدوا وكأنهما من النقش البارز ، ومع ذلك جعلهما على مسحة من التباين المثير بما يحملان من هدأة تنطوي على حركة جياشة . ولقد زاد هذا الحفر الذي اتسمت به القديسة حنه مما قصد إليه ليوناردو من تباين ، وإذا هذه المجموعة تبدو وقد تضام أدناها على خير ما يكون بصورة الطفل وهو يتطلع الى أمه وبين يديه الحمل .

وإذا ما مدّ المشاهد بصره الى ما وراء هذه المجموعة ليسرّح الطرف بين المناظر القمراء الجليدية الجرداء ، وكأن ليوناردو قد صوّرها وهو محلّق في الجو بإحدى طائراته المتخيّلة ، رأينا ربا وهضابا وكهوفا كانت تحتشد بها قبلُ تخطيطات دراساته الجيولوجية ، فليس ثمة مثل ليوناردو من مَلَكَ ناصية علم الصخور وطبقاتها أو عنان « المنظور الجوي[١٠] » فيزوّدنا بمثل هذه المشاهد الغريبة الآسرة إلا المصور تيرنر الذي جاء في أثر ليوناردو بقرون ثلاثة وما يزيدنا حيرة ذلك الحصى الغريب الشكل بين قدمي القديسة حنه الذي انفرد ليوناردو بتصويره على مثل هذه الحال من الاتقان .

وثمة فارق بين هذه اللوحة وسائر لوحات ليوناردو ، فقد جعل أشكاله باهتة وكأنها بالألوان المائية ، يبدو بعض أجزائها ناقصا لا ندري أكان هذا لأنه لم يتمّه أم هو بفعل محاة . ونحن نعرف أن ليوناردو لم يكن يلتزم بالاستخدام التقليدي لألوان الزيت إذ كانت له تجارب تقنية لا حصر لها في هذا المجال .

وكان ليوناردو كلما تقدم به العمر جاءت رسومه أكثر نبضا بالحياة تتسع لتأويلات مختلفة . وحين رسم هذه اللوحة كان بين مشاكل علمية ثلاث : التشريح ، وحركة المياه الهادرة التي لا يقف في سبيلها عائق ، وعلم الجيولوجيا الذي كان بالنسبة له ينطوي على ما في الحياة من معميات وتجدد ، فكان يرى أن الكون كله في حركة دائبة مثل ما للكائن الحي من تنفّس وتجدّد وتشكّل وتغيّر . أما عن سر هذا التجدد والتشكّل والتغيّر فهذا أمر لم ينكشف له أو يعرف كنهه .

---

(١٠) Aerial Perspective هو ما تستخدم فيه التدرجات اللونية أو تغير في درجة اللون tone وقدره value لتبين أثر المسافات في الشكل المصور فيبدو وكأنما طبيعية مسافة وجوا وضوءا . ويسمى أيضا المنظور الفضائي atmospheric أو الهوائي وأحيانا المنظور اللوني (م.م.ش) .



لوحة ٢٠ ليوناردو : العذراء والمسيح الطفل والقديسة حنة ، متحف اللوفر .

ليدا وطائر البجع

وعلى حين انبثقت فينوس « السماوية » في فلورنسا من بحر التأمل الأفلاطوني المحدث نبتت أختها « الدنيوية » في البندقية وسط تربة زاخرة بالخضرة اليانعة ويشة تعجّ بالحياة النابضة ، ولهذا ظل المصورون لأربعمائة عام يقرون بأن فينوس الدنيوية إبداع بندقي أصيل .

ومع ذلك كله فإن أول فنان من فناني عصر النهضة يقبل على تصوير امرأة عارية يرمز بها للاخصاب كان فنانا فلورنسيا هو ليوناردو دافنشي . ففيما بين عامي ١٥٠٤ و١٥٠٦ رسم ما لا يقل عن ثلاثة تكوينات لليدا مع طائر البجع . وقد بقيت الأسباب التي حفزته إلى رسمها غامضة ، فقد عرف عنه عدم تأثره بالميثولوجيا الكلاسيكية ونفوره من خيالات الأفلاطونية المحدثة ، فضلا عن أنه لم يكن يعير توافقات الجسد الهندسية التي شكلت الجسد العاري الكلاسيكي اهتماما . وفوق ذلك كله لم تكن المرأة تثير في واقع الأمر عاطفته ولا تحرك اشتهاءه . ولعل حرمانه من هذه الرغبة كان هو الحافز الأقوى على فضوله لمعرفة أسرار ظاهرة التناسل والاخصاب التي عكف على دراستها بدءا من عام ١٥٠٤ ، وكعادته أرفق بأبحاثه رسوما توضيحية .

وعلى الرغم من أنه تحدث عن الحب في مذكراته لم يفعل أكثر من السخرية بالحب الجسدي ، واستهجان عملية الجماع والاشمئزاز من أعضاء التناسل قائلا :

« لولا جمال الوجوه والحرص على التزين والتأنق لفقدت الطبيعة الجنس البشرى كله » . وتكمن المفارقة في أن ليوناردو كان أكثر ما يكون حساسية بجمال جسم المرأة ، وكان أول من فطن إلى الكشف عن لطافة ملمس البشرة ، وإن كان معاصروه الفلورنسيون قد فتنوا بتصوير المرأة عارية غير أنهم لا شك كان يعوزهم هذا الاحساس الذي انفرد به ليوناردو . وحتى هؤلاء المصورون الذين كانت لهم رهافة حس بما في التصوير من جاذبية قد عُنوا بالشكل دون الحس بالملمس ، على حين استطاع ليوناردو بحسّه اليقظ بالقيم اللمسية أن يسبغ على جسد المرأة دلالة فنية مبدعة .

ويبين جميع صوره لليدا أنه قصد بها رمز التناسل والاخصاب ، فابتكر وضعة فريدة تكشف بوضوح عن كل أجزاء الجسد التي لم تكن تظهر عادة في تماثيل فينوس الكلاسيكية . فعلى حين يخفي الذراع في تماثيل فينوس الكلاسيكية الثديين أبعد ليوناردو الذراع عن الثديين مضفيا عليهما أهمية خاصة فأبرزهما إلى حد بعيد في تمثيله لليدا وطائر البجع ، وذلك من خلال انحناءة الردف والانسياب المتواصل لاستدارة الأعضاء ، ثم ما يتخلل التجسيم من إيقاع متكرر . وقد أحاط ليوناردو ليدا كعادته بأغصان الشجر والحشائش المتحوية والأعشاب المائية المنتصبة لاهتمامه بعناصر الطبيعة بما يفوق اهتمامه بالجسد البشري . وكان من الطبيعي - وقد استخدم ليوناردو ملكاته العقلانية وهو يتناول موضوعا تتحكم فيه الانفعالات عادة - أن تبدو صورة ليدا وطائر البجع جامدة محرومة من الجاذبية ، غير أن عبقريته دفعت به إلى استغلال ايقاعات الشكل المنطلقة من أسفل إلى أعلى بما تنطوي عليه وضعة الجسم الفريدة من تحوّيات وتعقيدات بدءا من الأعشاب المحيطة بقدمي ليدا إلى خصلات شعرها ، فاستطاع أن يشدّ اهتمامنا ويسحرنا بالتماسك الهادف لكل شكل في صورته ولكل رمز فيها . وهكذا يمكن القول بأن صورة ليدا لليوناردو تمثل في حقيقة الأمر مفهوم فينوس الدنيوية الذي كان في نفس

العام يتشكل في أخيلة البنادقة الحسّية الطابع . ولا ندري إن كان تصميم ليوناردو كان قد بلغ مدينة البندقية أو لا ، ولكن الثابت أن الكثير من انجازات ليوناردو الأخرى كان لها تأثير كبير على الفن البندقي .

وليس هناك ما يحول دون وصول إحدى العجالات التخطيطية للبدا أو نسخة محاكية لها إلى البندقية حيث كان جورجوني وتسيانو يقتحمون صور النساء العاريات وسط خلفية من الأغصان والخضرة والحشائش .

ولقد اختفت الصورة الأصلية التي رسمها ليوناردو ، غير أن ثمة مستنسخات لها يحتفظ بإحداها متحف بورجيزي بروما إلى اليوم ، وكانت إلى حين قريب تعزى إلى الفنان صورروما (لوحة ٢١) .

وقد اتسمت ليدا ملكة اسبرطة في هذه اللوحة بالتظاهر بالعفة إذ صوّرت البجع وسط مشهد خلوي بديع ينتمي إلى عالم الأحلام ، وبدت منتصبة عارية ، تعانقت ركبتاها وتضامّ فخذاها ، ولقد غضّت الطرف مبتسمة على استحياء . بينما صوّر الاله زيوس الذي تحوّل إلى طائر البجع وهو يتهالك عليها ليحتضنها بأحد جناحيه في حنان يشي بتدفقه في حبها ، دون أن ينم عنها ما يشير إلى صدّه . وانطلق عند قدميها من يفقسون التوأمان هيلينا وكليتمنسترا والتوأمان كاستور وبولوكس ، وهم جميعا ثمرة تلك العلاقة الغرامية وفق ما جاء بالأسطورة اليونانية . وما يزال لهذا الجسد بجذعه الملتفّ ورأسه المطرق والذراع الممتدة على الصدر والكتف المتطامن ، أثره في نفوس من يشاهدونه الى اليوم .

●●●

ولقد مضى ليوناردو من دون أن يخلّف وراءه مدرسة في فلورنسا ، فلم نجد له وارثا نقل عنه وتعلم منه . ولكن الذي لا شك فيه أنه خلّف لنا معلومة جديدة في تصوير الشخوص الذي كان شغله الشاغل .

ولو اتيح لفلورنسا أن ترسّمت خطاه لكتب لها أن تبلغ درجة من العظمة أكثر مما بلغته ، فلا نرى له من أثر في الفنانين إلا آثارا غير ملحوظة . وحتى حين لم تحظ فلورنسا بأن تأخذ عنه شيئا ، نرى لمباردِيا قد أخذت بحظ قليل من أسلوبه ، ونرى هذا جليا في تصاوير النساء ، لا سيما تلك الانفعالات التي ترتسم فاترة على الوجوه ، وما تبدو عليه أجسام الشباب من رشاقة .

●●●



لوحة ٢١ ليوناردو : العشاء الأخير . المسيح [تفصيل]

المراجع

1. Berenson, Bernard; **The Italian Painters of the Renaissance: The Florentine** Painters; Phaidon, 1968.
2. Clark, Kenneth; **Civilisation: A Personal View:** British Broadcasting Corporation and John Murray 1960.
3. ——————————; **Looking at Pictures;** John Murray, 1960.
4. ——————————; **The Nude: A Study of Ideal Art;** Penguin books, 1964.
5. Fleming, William; **Arts and Ideas;** Holt, Rinehart and Winston, New York 1961.
6. Gombrich, E.H.; **Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance;** Phaidon Press, London 1966.
7. Geffroy, Gustave; **Les Musees d'Europe, Florence;** Editions Nilsson, Paris (n.d.).
8. Huyghe, Rene; **Art and the Spirite of Man;** Thames and Hudson; London, 1962.
9. ——————————; **Discovery of Art;** Thames and Hudson; London, 1959.
10. ——————————; Musee du Louvre, Ecoles Etrangeres; Harry N.Abrams, New York.
11. Levalloio, Pierre; Les Merveilles du Louvre; Hachette 1959.
12. Vasari; **Lives of** the most eminent **Painters; Sculptows** and Architects, Penguin books.
13. Wolfflin, Heinrich; Classic Art: **An Introduction of** the Italian Renaissance, Phaidon London. 1968.

***

ثرثرة فوق النيل أو فضح الزمن الطحلبي

محمد سويرتي

نتوسل في هذه المقاربة البنيوية المتواضعة بمنهج تودوروف كما يتجلى في دراسته لـ « لعلاقات الخطيرة » للاكلو . لماذا هذا المنهج بالذات ؟ ـ ذلك لأن « ثرثرة فوق النيل » لنجيب محفوظ تشبه الى حد كبير « العلاقات الخطيرة » للاكلو من حيث البنية الروائية مع اختلاف في الادوات الموظفة لدى كل روائي منها :

١ ـ يوظف نجيب في روايته الأسلوب المباشر **style direct** وهو البديل للرسائل التي وظفها لاكلو في روايته . يقول تودوروف : « فعلا ، فللرسالة هنا نفس الوظائف التي للاسلوب المباشر تماما (...) ، فالأسلوب المباشر هو الوسيلة التي تحمل القارىء في ذات الوقت ذا معلومات . أقل أو أكثر ـ من الشخصيات حول تطور الحبكة . وما الرسائل سوى تقمص خاص لهذه الامكانية العامة التي يقدمها الأسلوب المباشر . »[1]

٢ ـ « ثرثرة فوق النيل » اذن حافلة بالحوار أي ذات طابع ديالوجي بالمفهوم الباختيني ، والمونولوج الثقافي ، والاستذكاري ، والسيكولوجي ، ـ والمحكي الذاتي المجلوب والمسرحن كأنماط تعبير نفسية كما حددتها دوريت كوهن في كتابها « الشفافية الداخلية »[2] حيث نتعرف بسهولة على رغبات **desirs** الشخصيات .

وتتميز رواية نجيب عن رواية لاكلو بالخصوصيات الآتية :ـ

أ ـ في تنوع الرغبات والتواصل **communication** فيها يتم علائقية بين

---

(١) تودوروف ، أدب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص : ٤٠ .
(٢) انظر دراستنا للمنولوج الثقافي في « الزمن الميت » لادريس الصغير ، مجلة « المرقة » عدد : ٢٧١ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص : ٢٧١ .

الشخصيات ، ومن النادر جدا أن يتم سرا . وهذا راجع الى كون المجتمعات العربية لاتعرف المؤتمن على الأسرار كما تعرفه المجتمعات الغربية . وبدقة أكبر ، يوجد المؤتمن على الأسرار في رواية لاكلو ، وينعدم في رواية نجيب التي يتم فيها البوح التلقائي عما في النفس ، والاعتراف به مباشرة دون وسيط . والتواصل يتم بين أفراد مجموعة العوامة عن طريق التعارف ولما يتوطد بينهم من أواصر الصداقة والعلاقات المعروفة في كل المجتمعات الانسانية . ولأجل ذلك ارتأينا الا نشير الى التواصل مادام هو العلاقة السائدة بين شخصيات نجيب . اليس عنوان الرواية هو « ثرثرة . . . » أي القول ، والكلام ، والتحدث ، والنطق باللسان ، والتلفظ الشفوي والاقرار المباشر ؟ .

وتقع بينها أيضا المشاركة **participation** إذ تساعد شخصية أخرى على فعل شيء والمضي فيه . ويسمى تودوروف هذه العلائق الثلاث الرئيسية « المسندات اليه الاساسية **predicats de base**» أما ما يقابلها فيطلق عليها اسم « المشتقات **Les dérivés** » كالكراهية بالنسبة للحب ، ولا تعتبر الا ميرا . ومن غريب الصدف أن يحتفظ الفعل العربي بمعناه ومبناه الجوهريين ولا تختلف سوى دلالته **connotation** اذا تغير أحد حرفي الجر المتعلقين به : « في ـ عن » ، وكأن العربية أدركت أن الكراهية أيضا رغبة فقالت : « رغب في . . . » اذا أحب و « رغب عن . . . » اذا كره . والرغبة موجودة في كلتا الحالتين . ويقابل التواصل الفضح : **rendre public** أو افشاء الاسرار افشاء ماديا : **afficher** يا للصدفة العجيبة مرة أخرى ، فالفعل العربي « أفشى » يطابق تمام المطابقة الفعل الفرنسي **afficher** معنى ومبنى وحتى في الاصوات لدى النطق بها . أتكون اللغة اللاتينية والفرنسية احتفظت به كما هو فأكسبته هذه الدلالة المادية : أن تكتب الأسرار ، وتعلق حتى يستطيع الجميع قراءتها فتذيع ، وتشيع ، وتنتشر ، والقريبة جدا من الدلالة العربية ، في التقاء اللغتين يوما تحت ظل ما يعرف الآن بالمثاقفة ، والمساعدة يقابلها المنع **empecher** أو الاعتراض ، أو المعارضة **S'opposer** وتدخل جميعها تحت ما أسماه « قاعدة التقابل **regle d'opposition** » .

ب ـ وفيما يقترب من الوظيفة السيميائية للرسالة كاستعمال نجيب مخطوط ، للكلمات/ الأشياء الآتية : الجريدة ، التحقيق الصحفي ، المقالة ، المذكرة ، مشروع مسرحية .

ولا نعني سخريته من الاشكال التعبيرية التي يتوفر عليها أصحابها/ الشخصيات ولا يطبقونها الا في التوافه أو لا يوظفونها البتة كالقصة القصيرة ، والمسرحيات ، والمقالات النقدية ، والسينما ، وكتابة التاريخ ، والفلسفة .

٣ ـ وتلتقي أيضا رواية نجيب مع رواية لاكلو في قضية الأوجه البلاغية ـ وسنقف عندها بعد قليل ـ التي يمكن الاستعانة لمقاربة محكي الرواية السطحي كما رأى تودوروف .

ويصطلح تودوروف على العلاقات بين « المسندات اليه » و « المشتقات » بقواعد الاشتقاق بين **regles de dérivation** ويقول على أن هناك صنفين منها :

١ ـ قاعدة التقابل **regle d'opposition** التي يمتلك فيها كل مسند اليه مسندا اليه مقابلا .

٢ ـ قاعدة المفعولية **regle du passif** مثلا سنية كامل تحب علي السيد وهي محبوبة من طرفه اذن فهي وكيلة **Agent** كعلي السيد أي أن لكل فعل فاعلا ومفعولا به، أو أن لكل فعل ذاتا فاعلة وموضوعا يقع عليه الفعل، وأن كل رغبة يمكن أن تبدو كحب في أول الأمر، ثم تتضح بعد ذلك ككراهية أي تبدو كرغبة في، ثم يتضح أنها رغبة عن. ويمكن هنا طرح مسلمة المظهر **le paraître** وكينونة **L'etre** الشخصيات، أو رغبة في شيء جديد تتغير عواطف الشخصيات ويعرفه تودوروف بالتحول الشخصي **transforma-tion personnelle**. وكمثال رجب يحب سناء ثم يتخلى عنها ليرغب في سمارة، وعندما تدرك **s'apercoit** أو تعي **prend conscience** سناء ذلك تتحول رغبتها الى غيره: أنيس أو رؤوف.

ثم يرى الناقد الفرنسي أنه لكي نستطيع وصف حركة هذه العلائق، ومن ثم حركة المحكي، ينبغي ادخال فئة أخرى من القواعد ستسمى، لتميزها عن قواعد الاشتقاق، قواعد العمل **régles d'action**[3]:

١ ـ على محور الرغبة:

لنفرض أن «أ» و «ب» وكيلان، وأن «أ» يحب «ب». اذن فان «أ» سيجهد لكي تتحقق المفعولية (...)، ولنفرض أن «أ» يحب «ب» على مستوى الكينونة لا على مستوى المظهر. اذا علم «أ» بمستوى الكينونة، فهو يجاهد ضد هذا الحب.

٢ ـ على محور المشاركة:

لنفرض أن أ، ب، ج، ثلاثة وكلاء، وأنه توجد علاقة بين أ و ب مع ج. اذا علم «أ» بأن هذه العلاقة ب /ج مماثلة للعلاقة (أ) /ج، سيسعى ضدها[4]

٣ ـ على محور التواصل:

وهذا المحور يتعلق بمؤتمن السر وتركه للأسباب التي ذكرناها سابقا.

ـ منطق الأعمال:

الشخصيات وعلاقتها:

رئيس القلم يرغب في اتمام البيان من طرف أنيس: «هل أتممت البيان المطلوب؟» (ص ٥).

تليها رغبة المدير العام وهي شبيهة برغبة رئيس القلم حسب السلم الاداري:

«ـ طلبت منك بيانا مفصلا عن حركة الوارد في الشهر الماضي» (ص ٨) ولكن هذه الرغبة منيت بالخيبة كما يتجلى ذلك من قول السارد: «رأى أسطرا مكتوبة بوضوح يليها فراغ أبيض». (ص ٩).

وهذا عم عبده يعرب عن رغبته لأنيس الذي يعتقد أنه له رغبة في المرأة:

«قرة عيني في الصلاة» (ص ١٧)

ولكن أنيس يفضحه دون سامع بالكشف عن رغبته الحقيقية:

«ـ لولم تحب هذه الحياة لهجرتها من أول يوم» (ص ١٨).

ويعبر أنيس زكي عن رغبته في ليلى زيدان التي تحب خالد عزوز ويفضحها هي وخالد:

---

(٣) تودوروف، أدب ودلالة، ط لاروس، باريز ١٩٦٧، ص (٥٨ ـ ٦٢).

(٤) نفسه، ص ٦٣.

« ـ أنت الليلة لي . لماذا خالد دائما ؟ وخالد نفسه ورثك بعد هجر رجب لك . وإذن فالليلة لي أنا . » (ص٢٧) .

وترفض هذا القضيح لقول السارد : « وصرخت أنت كالمجنون » ، كما يرفضه خالد ويؤكده حسب قول السارد : « وبسط خالد راحتيه ضارعا وهو يقول : « فضحتنا . » (ص ٢٧) . ويفعل أنيس نفس الشيء مع سنية كامل ، وسمارة ، ويبوء رغبته بالفشل الا رغبته عن سمارة في « الجزء الثاني » من الرواية .

أما رجب القاضي « إله الجنس ومموّن العوامة » فهو يتظاهر بحب سناء في حين أن سناء تحبه فعلا ، تلك كينونتها . وأحمد نصر يمنعه ويعترض سبيله ناصحا إياه :

« ـ لايجوز الكذب أمام معجبة صادقة . »(ص٣٧) .

ثم يشرع رجب في مساعدة سناء على التعرف على رواد العوامة ويفشي أسرارهم في الوقت ذاته في أثناء تقديمه إياهم لها . وهذا الافشاء يقابل بالرفض المناسب لأنه يغلب عليه الاطراء . يقول السارد : « أما سنية كامل فرمقته بنظرة احتجاج لم يبلغ درجة الغضب »(ص٣٨) .

وهذا مصطفى راشد يرغب في المرأة / المثال ، ولهذا تبقى رغبته معلقة : « فهو يتطلع بصدق الى المطلقة (٠٠٠) ، ولكن خلي حلوك منه فهو يقول انه مازال يفتقد حتى اليوم أنموذجه المفضل من النساء » (ص ٣٩) . كما يبوح برغبة خالد عزوز أيضا الشاملة : « . . . وله فلسفة خاصة لاأدري كيف أسميها ، ولكن الاباحية من سماتها الظاهرة » (ص٣٩) .

وأنيس المولع بالتاريخ يرغب في سناء ، ولكن رجب يمونه لأنه يرغب فيها ، وترغب فيه ، وفي أن تكون ممثلة ، ولهذا فهي ركيزة Agent في علائق الاشتقاق .

يسأله مصطفى راشد عنها :

« ـ ما تخصص الآنسة في الآداب ؟

(٠٠٠)

« ـ التاريخ » .

فتأوه أنيس

ـ الله !

ـ ليس تاريخها بتاريخك الدامي ولكنها معنية بأشياء حلوة .

ـ ليس في التاريخ أشياء حلوة » (ص ٤١) .

(٠٠٠)

ـ « لكنها مولعة بالفن أيضا . » (ص٤٢) .

وترفض الفضيح :

« لاتجعل مني موضوعا للسمر » (ص٤٣) .

وهذا رجب يود تقبيل الفتاة القاصر فقال لها بأن بامكانها أن تلعب دور فتاة في سيناريو لغز البحيرة وأن عليها أن تبتدىء بالقبلة كتدريب أول :

« ـ . . . زمّي شفتيك ، أريني كيف تقبلين ، احذري الخجل ، الخجل عدو التمثيل ، أمام الجميع ، قبلة حقيقية بكل معنى الكلمة ، قبلة يجب أن يتحسن بعدها الموقف الدولي . . » (ص ٤٤) . وكان له ذلك حسب تعبير السارد : « وتلاقت شفتاهما بقوة وحرارة في صمت سكنت فيه الأشياء حتى القرقرة » (ص٤٤) .

وتتم المشاركة على شكل تشجيع لسناء من خالد الذي قال « : بحماس متدفق » .

« - (...) فتقبلي بإسناء - بلا ألقاب من الآن فصاعدا - اعجابي » (ص ٤٤) أما أحمد نصر فيساعد سناء ويقف حاجزا أمام رغبة رجب في سناء لأنه يعتبر ذلك جريمة في حقها لأنها فتاة قاصر حسب أحمد نصر ذي « الأفكار المحافظة »

وهمس أحمد نصر في أذن رجب « البنت الصغيرة! » ، ولكنه أجاب همسا أيضا وهو يرتكز بكوعه على ركبة أنيس لست أول فنان في حياتها (ص٥٠) . وتفضحه ليلى زيدان :

« الويل لمن يحترم الحب في عصر لايكون للحب احترام » (ص٥٠) . والآن يبوح على السيد برغبة سمارة في زيارة العوامة ويساعدها بقدر ما يفضحها في غيابها بل هو يقوم بوظيفة الرسالة ، لا الرسالة المكتوبة ولكن الرسالة الشفوية لاستعماله كلمة « أبلغ » ، و « الرسالة » في كلامه :

« - على فكرة يجب أن أبلغكم رسالة قبل أن تسطلوا . . .

(...)

- سمارة ترغب في زيارة العوامة ! (ص٥١) .

وهنا يخشون الفضيحة عن طريق الجريدة لأن سمارة صحفية :

« - (...) هذا يعني أننا سنكون موضوع تحقيق صحفي . » (ص ٥٢) .

ويستمر على السيد في افشاء أسرار سمارة دون أن يراعي صداقتها وذلك لتبديد خوف أهل العوامة الذين يطلبون منه :

« - قدم لنا فذلكة مفيدة .

- (...) من يأخذ الحياة مأخذ الجد وان تكن الطيقة العشر ومعروف أنها رفضت زواجا برجوازيا فاخرا رغم مرتبها الصغير .

(...)

- هل اعتقلت مرة ؟

- كلا انها زميلتي منذ عينت في مجلة كل شيء » . (ص ٥٦) .

ولدى حضور سمارة يفضح عم عبده :

« - فهو قوي وضعيف ، وهو موجود وغير موجود ، هو امام المصلى المجاور وهو قواد ! » (ص٦٥) .

ورجب يعرب عن رغبة جديدة وهي الرغبة في سمارة أي عن سناء . تقول سمارة عن عم عبده :

« - الحق أني أحببته من أول نظرة !

فقال رجب بلقائية :

« - عقبي لنا » (ص٦٥) .

وسمارة الآن تريد معرفة أسرار العوامة وأهلها وأشيائها لما أصبحت لها علاقة أكثر متانة من ذي قبل مع أصحابها ، ولهذا فهم يطلعونها على بعضها .

سألتهم عن سر تعلقهم بالجوزة ، وقال على السيد باعتباره زميلها :

« - انها محور جلستنا ، ولا سعادة حقيقية لنا الا في هذه الجلسة .

- الا يهمكم حقا شيء مما يدور حولكم ؟

- (...) الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر ، نحن لاننتمي لشيء الا هذه العوامة » . (ص٦٧) .

ثم يزيد مصطفى في الكشف :

ـ مادامت الفناطيس بحالة جيدة ، والحبال والسلاسل متينة ، وهم عبده ساهرا ، والجوزة عامرة ، فلاهم لنا . .

(٠٠٠)

ـ لاتصدقي كلام مصطفى راشد حرفيا ، لسنا أنانيين بالدرجة التي صورها ، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة الى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئا ، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم . » (ص٦٧) .

أنيس يفصح عن رغبته لعم عبده :

« عليك أن تبحث لي عن فتاة مناسبة في الظلام . » (ص٧١)

وتود سمارة التعرف عليه ويبوح بما قيل لها عنه :

« ـ قيل لي انك تدمن التاريخ والثقافة ولكنك فيما أعلم لاتكتب ؟ (ص٧٥) .

وتعرب سمارة عن رغبة جديدة تثير الخوف لدى الشخوص من أن تفشي أسرارهم بأن تجعل منهم شخصيات مسرحية .

والمسرحية في عرفنا هي تمثيل على خشبة المسرح وتشخيص لنص مكتوب يأخذ بعين الاعتبار الخشبة ، وديكورها ، والممثلين وهم يمثلون ، والشاهدين . والقصد منها طرح بعض القضايا الانسانية ليتخذ النظارة موقفا منها ، أو لفضح سلوكاتهم كأفراد ، أو كجماعة ، أو كطبقة أو كجيل كما هي في الواقع المعيش ليعدلوا من هذه السلوكات ، أو ليتموقفوا إزاء الظروف المستجدة أو بما يتركب منه العرض المسرحي الذي مر أمام أنظارهم . والمسرحية أشد خطرا من التحقيق الصحفي أو المقالة . لذا فلا أحد يرغب في أن يكون موضوعها ، أو بطلها ، أو احدى شخصياتها ، أو تسمى باسمه ولا سيما اذا كان يعلم في قرارة نفسه أنه يقوم بأعمال تتنافى والأخلاق . ولذلك يخشاها لانها احدى الوسائل الناجعة في الفضح ويثير ذكرها الرعب . ألم يوظفها اليونان ، والمسرح الكلاسيكي ، والبرجوازي ، والرومانسي في العصور القديمة بهذا المفهوم ؟ وهذا شكسبير ، في العصر الاليزابيثي ، في رائعته هاملت ، حيث أدخل الكاتب تمثيلية في تمثيلية ، يقول على لسان هاملت ، موضحا جوهرها : « المسرحية هي الشيء الذي سأقبض به على ضمير الملك »[٥] ويقول عن الممثلين : « فالممثلون لايحفظون سرا ، ويبوحون بكل شيء . . »[٦]

تصرح سمارة عن بغيتها :

« ـ أهم ما يشغلني الآن هو أن أجرب نفسي في كتابة المسرحية .

(٠٠٠)

ـ المسرحية لا تكتب لغير ما سبب ! » (ص٨١) .

عند ذلك يعبر رجب في رغبة مماثلة :

« ـ همي الأول هو الفن »

لكن مصطفى راشد يكشف النقاب عن رغبة رجب الذي يعترف بها :

« الحقيقة أن همه الأول هو الحب ، وبالأحرى النساء !

---

(٥) شكسبير ، هاملت ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ط ، دار القلم ص : ١٠٠

(٦) نفسه ، ص : ١١٢ .

ـ أهذا هو همك حقا ؟

ـ بلا زيادة ولا نقصان . .

ويقر على السيد برغبة لكن مصطفى راشد يفضحه بحضور سمارة :

« ـ همي الأول هو النقد الفني !

ـ كلام فارغ ، همه الحقيقي هو الحلم ، الحلم في ذاته بصرف النظر عن محتواه ، أما النقد فهو لا ينقد الا مجاملة لصديق أو هجوما على عدو أو لابتزاز قدر من المال » (ص٨٤) .

وتعبر ليلى زيدان عن رغبة عن ولكن خالد عزوز يكشف عن رغبتها في :

« ـ لاهم لي .

ـ أو أني همها الأول ! » (ص٨٥) .

وسنية كامل تعبر عن رغبة وأخرى مشتقين عن الرغبة الأولى :

« ـ همي أن يطلقني زوجي وأن يطلق على السيد زوجته »(ص٨٥) .

ويفشي رجب سر حب سناء له وترفض هذا الفضح :

« ـ اعتبريني همها الأول » .

ـ لا . .

أما خالد عزوز فيصرح :

« ـ همي الأول هو الفوضوية ! »(ص٨٥) .

وتسأل سمارة عن رغبة أنيس الذي يعترف بحبه لها ، ولكن رجب يعترضه مستدركا ، والاستدراك ينم عن رغبته هو فيها :

« ـ جاء دورك ياولي الأمر فما همك ؟

ـ أن أرافقك .

وقال رجب باندفاع :

ـ ولكن . . (ص٨٧) .

والآن تعي « الوكيلة » سناء prend conscience بأن العلاقة التي كانت بينها وبين رجب ليست هي العلاقة التي كانت تعتقدها لتحوله الشخصي الى رغبة في سمارة فتعلق سناء على ذلك التغير الذي حدث في عاطفة رجب دون تعيينه :

« ما أسرع أن يقلب أهل العوامة بلا قلوب » (ص٩٠) .

وتسعى جاهدة حسب علائق العمل ضد هذا الحب على المستوى الداخلي أولا ، فتقول لأنيس بعد ذهاب رجب الى سمارة :

« ماذا لاتغازلني ؟ » (ص١٠٠) .

ويفصح بعد ذلك رجب عن رغبته في سمارة :

« أليس الأفضل يا عزيزتي أن نستمتع بالحب »(ص١١١) .

يعثر أنيس على مذكرة سمارة . والمذكرة بعض اشاراتها كالرسالة . فهي تدل أيضا أو بالأحرى تشير الى أن المرء يدون فيها أشياء تتعلق بحياته الصميمية ، وغالبا ما يود اخفاءها الا لصديق حميم . لذا فهي تثير كذلك الخوف من أن يعثر عليها أحد فيذيع هذه الأسرار . والمذكرة في « ثرثرة فوق النيل » مذكرة صحفية قد تسجل فيها صاحبتها ما يتعلق بأهل العوامة فتنشر ذلك في جريدة . ولكن تبين الأمر على أنها مشروع مسرحية وهذا أخطر ، وذلك هو الفضح الكبير . ولكن أنيس ، بعد اطلاعه عليها ، هو الذي سيفضح ما بها فضحا مكشوفا . وفعلا اذا لم يكن لأصحاب العوامة أسرار ، واذا لم تدون في مذكرة ، واذا لم يعثر على هذه المذكرة فمن ذا الذي سيفضح هذه الأسرار ؟ يقول تودوروف : « ولكي توجد الرواية ، كان من الضروري ان تكشف ، التهمة الماكرين ، في القصة

المعروضة .»[٧] وكماكرين خبثاء ، فلقد اعترفوا أمام ماكرة أخبث منهم ولهذا تكلم أنيس ونطق فافضحا الجميع ، ولا فائدة من الرفض لهذا الفضح الذي أثار غضبهم حتى قال على السيد عن أنيس :

« أخيرا نطق ! » (١٣٠) .

ويضيف على السيد :

« ـ حلمت ذات ليلة انني صرت في طول عم عبده وعرضه .

ويقول السارد عن أنيس : « فخرج أنيس عن صمته المألوف :

ـ ذلك أنك تهرب من الاحلام والادمان !

ـ ولكن مم أهرب يا ولي النعم ؟.

« ـ من الخواء !

ثم استطرد :

« جميكم أوغاد عصريون تهربون في الادمان والأوهام الكاذبة . . » (ص: ١٢٩).

وساله مصطفى :

« وماذا عني أنا ؟

ـ هارب من الادمان والملق ، يطاردك الاحساس بالتفاهة . . » وعن أهل العظمة بصفة عامة :

« ـ كلنا أوغاد لا أخلاق لنا يطاردنا عفريت مخيف اسمه المسؤولية » وساله خالد :

« أنيس ، أيها الفيلسوف ، ماذا عني وعن ليل ؟

ـ انك اباحي منحل بلا عقيدة وربما أنك بلا عقيدة لأنك منحل . أما ليل فما هي الا رائدة زائفة منحلة مدمنة لاشهيدة كما تتوهمون !

ـ قطع لسانك !

وأشار الى سنية كامل قائلا :

« وأنت تمارسين تعدد الأزواج يا مدمنة ! »

فصرخت :

« ـ يا مجنون !

وهو لاينسى نفسه » « كلا . . أنا نصف مجنون فقط ولكنني أيضا نصف ميت . .

ـ كيف تتجرأ على هذه الوقاحة ! » (ص١٣١) .

وسمارة الآن ترغب في استرداد المذكرة وهي تخاف بدورها ، لأن هناك ما هو أمكر منها ، وعلامة ذلك نسيانها مذكرتها في العوامة ، من أن يفتضح أمرها أمام أهل العوامة الآخرين فتتهم بالتجسس عليهم كما وصفها بذلك أنيس زكي

تقول له :

« ـ أريد مذكرتي .

(. . .)

بالله ردها لي فلا وقت للكلام !

هل تنوي إفشاء سرّها ؟ » (ص١٤٠)

ـ جئت لا لصداقة ولكن للتجسس .

ـ لاتسيء بي الظن ، إني أحبكم حقا وأرغب في صداقتكم ، وفضلا عن هذا فإنني أومن بأنه يوجد بطل كامن في كل فرد ، ولم يكن يهمني معرفة حقيقتكم بقدر أن أخلق منها ما يقنع المسرحية » (ص١٤١) .

وتعود سناء إلى العوامة بصحبة رؤوف « نجم الشاشة المعروف » الذي لاندري عنه شيئا سوى اسمه ولقبه ، ويعرفه رجب الذي لاتزال سناء تحبه وإلا لما رجعت إلى العوامة . ولعل هذا المجيء بصحبة شخص آخر مجاهدة للحب أو انتقام لنفسها من رجب :

(٧) تزفتان تودوروف ، أدب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص : ٤٨ .

« - أتمنى حتى أذعن للمجيء ، قال كيف تقتحم على ناس خلوتهم ، ولكنه خطيبي والعوامة أسرتي ! » (١٤٧) .

المقالة كذلك وسيلة تعبيرية لها خطورتها ويخشى بأسها ولكن . .

قال علي السيد :

« - وهذا هو سر نجاح المزايات التي تصورنا على حقيقتنا .

- لماذا لاتعترف بذلك في مقالاتك ؟

- لأني منافق . . . » (ص١٥٣) .

وتستمر المسرحية كمشروع فيأخذ خالد في مساعدة سمارة بالنصيحة فترد عليه :

« - إنك توشك أن تنصحني بالعدول عن الأدب !

- كلا ولكني أقول لك إنه كما أن الطيبات للطيبين والخبيثات للخبيثين ، فإن مسرح العبث للعبثيين . . » (ص١٥٥)

- المظهر السطحي للمحكي :

يقول تودوروف : « بفحصنا للمظهر السطحي للمحكي ، نقف عند مسألة معنى عناصر المحكي ، ولكن هذا المعنى لايوجد إلا على مستوى الكتابة لا على مستوى المرجعية (. . .)

وظاهرة لغوية واحدة يمكن أن تبين لنا كيف تذكر مظهر المحكي هذا .

إنها الأوجه البلاغية (. . .) والوجه البلاغي هو التعبير اللغوي الذي ندركه في ذاته لا فقط كوسيط للدلالة (. . .) الأوجه البلاغية عددها لا يأتي ، ولاكتشاف وجه بلاغي يقتضي الأمر فقط معرفة كيفية وصف هذا الترتيب الخاص بالكلمات أو ذاك . » (٨)

الأوجه البلاغية :

١ - التكرار	La repetition
٢ - التوازي	Le parallelisme
٣ - التدرج	La gradation
٤ - النقيض	L'antithese
٥ - الخرق للنظام	L'infraction dans L'ordre

١ - التكرار :

يعني العنصر الذي يعيد نفسه ويرمز إليه بـ :

أ - ب أي حالة التكرار التام .

ويحدده تودوروف بقوله : « ويدعي أن التكرار لا يكتمل أبدا ، لأن الجزء المكرر محاط بسياق مخالف ، وتعرفنا على القصة يختلف كل مرة . إلخ (٩)

٢ - التوازي :

يعرفه روبير في معجمه الكبير : « إنه الطريقة الشعرية التي تقتضي توظيف أعضاء جمل تتناوب وتعرض تيمات متوازية » (١٠)

ويحدده تزفتان بقوله : « ويعني العنصر الثابت الذي يصاحب المتغيرين وهما مختلفان . (. . .) ، ويمكن التمييز بين نمطين أساسيين للتوازي : توازي الحبكة ، الذي يتعلق بالوحدات الكبرى للمحكي ، وتوازي الصيغ التعبيرية (. . .) .

---

(٨) - ت . تودوروف ، أدب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص ٦٩ .

(٩) - نفسه ٧٢ .

(١٠) - معجم روبير الكبير ، مادة التوازي ، ج ٤ ، باريز ١٩٨٣ ، ص : ٨٦٩ .

والنمط الثاني يستند إلى تشابه في الصيغ التعبيرية الملتفظ بها في ظروف مماثلة (١١) ويرمز إليه ب :

أ د = ب د

٣ - التدرج :

يقول تودوروف : « عندما تبقي علاقة بين الشخصيات مماثلة عبر عدد كبير من الصفحات ، فخطر الرتابة يهدد رسائلهم (. . .) ، والرتابة تتجنب بفضل التدرج » (١٢) . ويرمز اليه بـ :

أد . . ب د . . ج د أو ، أ> ب>ج أو أ> ب> ج .

٤ - النقيض :

يرمز إليه ب : أ=-ب .

٥ - الخرق للنظام :

ويحصره لزفتان بقوله : « إن حبكة الرواية بكاملها تشكل ، هي أيضا ، وجها بلاغيا (. . .) يمكن أن نسميه « الخرق للنظام » (١٣) .

وهنا يختلف الحل في « الجزء الثاني » من الرواية عن الحبكة في جزئها الأول ، يقول تودوروف :

« إذا كان المحكي السابق قد سبق على مستوى الكينونة ، فالمحكي في النهاية يوجد كله في المظهر . والقارىء لايعرف ماهي الحقيقة ، لايعرف سوى المظاهر ، ولا يعرف ماهو الموقف الحقيقي للكاتب (. . .) ، وليس من المؤكد أنه يجب أن نجد كل مرة في كل المحكيات خرقا مشابها . فبعض الروايات الحديثة لايمكن أن تقدم كتعارض بين نظامين بل كفئة تغيرات في تدرج لنفس الموضوع . » (١٤) و « ثرثرة فوق النيل » من النوع الثاني .

الأوجه البلاغية ورواية نجيب :

١ - التكرار :

وبما أن هذا الوجه البلاغي لايتم ولا يكتمل فلهذا يكثر في الرواية :

يقول رجب لأحمد نصر في حوارهما عن سناء داخل السرد بضمير الغائب :

« لست أول فنان في حياتها ! » (ص ٥٠) .

ويكرر رجب نفس العبارة في الحوار الدائر بينه وبين أحمد نصر حول سناء :

« - لست أول فنان في حياتها » (١٠٤) .

وكذلك تتكرر هذه العبارة الموجودة في أول السطر من الصفحة الخامسة ، في سطرها الأخير :

« أبريل ، شهر الغبار والأكاذيب » .

ويأتي التكرار غير تام في هذه العبارة التي يقول المدير العام لأنيس :

« - عيناك تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية خلق الله » (ص ١٠)ويعيدها أنيس على نفسه : -

« عيناي تنظران إلى الداخل لا الى الخارج كبقية عباد الله » (ص ٢١) .

ويقول أنيس عن نفسه أيضا :

« - اسمعوا ما حصل لي مع المدير العام » (ص ٢٩) .

« - سأقص عليكم ما حصل لي مع المدير العام » (ص ٣٥) .

---

(١١) - ت . تودوروف ، أدب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص : ٧٠ .
(١٢) - نفسه ص : ٧١ .
(١٣) - نفسه ص : ٧٣ .
(١٤) - نفسه ص : ٧٧ .

ويقول السارد : « ورأيت أسراب الحمام البيضاء تطير ذراعا فوق النيل » (ص ٢٢) .

« وأسراب الحمام ترسم فوق النيل أفقا أبيض » (ص ٥٠) .

وليل زيدان يقول عنها السارد :

« فصرخت انت كالمجنون » (ص ٢٧) .

« فصرخت :

يامجنون ! » (ص ١٣١) إلخ . . .

ويتجلى التكرار أيضا في إعراب أنيس عن رغبته في هذين الحوارين المتشابهين .

١ ـ مع عم عبده :

« ـ عليك أن تبحث لي عن فتاة مناسبة في الظلام !

ـ الليل تأخر وليس في الطريق شيء . . .

ـ تحرك أيها البنيان . .

ـ وقد توضأت لصلاة الفجر .

ـ أتطمع في خلود أعلى مما أنت فيه ؟ ! تحرك . . » (ص ٧١) .

ونفس الشيء :

« ـ إذا وجدت فتاة . .

ـ أووه .

ـ قبل الوضوء أو بعده وإلا فالويل لك .

ـ مات رجل طيب ممن كانوا يحافظون على صلاة الفجر

ـ العمر الطويل لك ، يغلب على ظني أنك ستدفننا جميعا ! » (ص ١١٣ ـ ١١٤) » .

٢ ـ مع النساء : ليلى زيدان (ص٢٧) ، ثم سنية كامل (ص ٣٤) ، ثم سنساء (ص ٤٢) ، ثم سمارة (ص ٨٧) ، وقد مر بنا هذا في الوقوف على رغبة أنيس التي تتكرر لدى حضور امرأة جديدة . وهذا أيضا يدخل في مستوى الحوار . أما على مستوى السرد فيتجلى التكرار على الصورة التالية :

١ ـ بضمير الغائب ،

٢ ـ بضمير الأنا .

وتتكرر الرواية بضمير الغائب حول أنيس ، وبضمير الأنا حيث يتحدث أنيس عن نفسه مستحضرا الأحداث الماضية من حياته ، والأحداث التاريخية بأسلوب الحكاية حسب المواقف عبر طول الرواية إلى أن يحدث الخرق للنظام .

٢ ـ التوازي :

في رواية تجيب فرغبة أنيس توازي رغبة رجب سواء في سناء أو سمارة ، كما توازي رغبة خالد عزوز في ليلى زيدان ، ورغبة علي السيد في سنية كامل ، توازيها في أشياء أخرى . وتوازي رغبة رجب رغبة خالد وعلي حتى على مستوى التعابير مثلا :

خالد عزوز ـ أو إنني حبها الأول » (ص ٨٥) . رجب : « ـ هي الأول هو الفن » (ص ٨٩) ، رجب القاضي : « ـ هاه الطبشري حبها الأول (ص ٨٥) مصطفى راشد : « ـ هي الأول هو النقد الفني » (ص ٨٤) . أنيس زكي « : ـ أنا لا أطلب إلا الستر » (ص ٢٣) ، أحمد نصر : » ـ هي الأول هو الستر » (ص ٨٤) .

٣ ـ التدرج :

يتجلى في تقديم رجب لباقي الشخصيات لسناء وهو عبارة عن نبذ حياة موجزة حول كل شخصية ، لاتزيد على خمسة أسطر ، ثم تقدم مفككة مع بعض الاضافات المتدرجة في حوارها مع سمارة ، ثم تكثف هذه النبذ في مذكرة سمارة إذ تبلغ ما يزيد على الثمانية أسطر ، ويعثر أنيس على المذكرة فيفشي أسرار أهل العوامة : كل شخصية على حدة دون أن ينسى نفسه . كذلك تقديم سناء فهو أقصر من تقديم سمارة الذي قام به علي السيد ، ثم إن الحوارات تتدرج كذلك : فحوار أنيس

مع عم عبده ليس هو حواره مع ليلى وسمارة أو سناء ، وحوار سمارة مع باقي الشخصيات يتدرج كذلك .

٤ - النقيض :

يبدو في علاقة أنيس بسناء ، يرغب فيها لأول مرة عند مجيئها إلى العوامة ثم يرغب عنها لما تخلى عنها رجب أو لصغر سنها . ونفس الشيء هو الذي يحصل له مع سمارة . هذه الأخيرة تناقض ذاتها في الجزء الثاني من الرواية . وعلى مستوى الكتابة ، فما سجلته سمارة في مذكرتها يناقض إلى حد ما ما جاء في تقديم رجب لأهل العوامة لسناء . وتحافظ الشخصيات على هُويّاتها ، فالحوار الذي تم فيه الفضح من طرف أنيس لأفراد العوامة تباعا يناقضه حوارهم فيما بينهم وأنيس صامت .

٥ - الخرق للنظام :

في الجزء الأخير من الرواية ستختفي بعض الأشياء وتستمر أخرى ولكن على شكل آخر ، وذلك بعد حادثة موت شخص مجهول إذ تصدمه سيارة أهل العوامة فيهربون ، وهذا الهروب - الذي هو جريمة أخرى تضاف إلى سجلهم - يعمق الاحساس بالخوف الذي يبلغ أوجه ، فيذكي الانفعالات ويؤججها لخشيتهم من أن يفتضح أمرهم ، فينال كل منهم جزاءه ، وهنا يبلغ التوتر ذروته ، ويحتدم الغضب إلى درجة محاولة الاقتتال . والخوف إذا بلغ أوجه جزاء . وهكذا يتلقى أهل العوامة العقاب الذي يستحقونه إذ تتحول سعادتهم إلى شقاء ، وطمأنينتهم إلى بلبلة ، واستقرارهم إلى اضطراب ، وجنتهم إلى جحيم . يقول تودوروف : « إن القصة بكاملها لاتبرر بالفعل ، إلا في الوقت الذي يكون فيه عقاب الشر قد صور في الرواية » (١٥) .

فبعد وقوع الحادثة تتغير العلاقات . وكعقاب سيحل بهم الخلاف ، والصراع كنقيض للود الذي كان سائدا في علاقاتهم في الجزء الأول من الرواية ، ثم يقال أنيس زكي من منصبه ، ويستبد الخوف برجب لأنه هو الذي قتل الرجل المجهول بسياقته المجنونة ، وسمارة تنال جزاءها لأنها تورطت معهم في الجريمة وسكتت عن باقي الجرائم ، لخوفها بدورها من أن يكتشف أمرها .

هل سيفتضح أمرهم ؟ هل سيقبض عليهم ؟ إذا سيقوا إلى السجن فما مصير المسرحية ؟ هذه هي الكينونة التي التزمت فيها الرواية بالصمت ، فالقارىء لن يعرف عنها شيئا . ولن يعرف الا ماجرى بعد الحادثة وماهو سوى مظهر .

يبتدىء الخرق للنظام بالرغبة في وجوب الخلوات من طرف أهل العوامة بمناسبة الاحتفال بالهجرة ، بالخروج من العوامة : بالمظاهرة :

« - خير إحتفال بالهجرة أن نهاجر » (ص ١٦٤)
« - مارأيكم في أن نجرب الخلوات في سيارتي » (ص ١٦٤)

(...)

« - هل تتم مغامرة كهذه بغير ولي الأمر » (ص ١٦٥) .

ولما لم ينل رجب القاضي رغبته من سمارة بهجت في خلوتهم يعودون في السيارة وهو الذي يسوقها ولكنه رغب في السرعة فقتل رجلا مجهولا :

« - شخص تحطم .
وأخذ الخوف يتعاظم ، مدت له الجريدة وهي تقول :

(١٥) - نفسه ص : ٧٥ .

« جثة رجل في الخمسين ، شبه عار ، كسر في الفقار والساقين وعظام الرأس ، دهمته سيارة وهرب الجناة » (ص ١٩٣) .

قرأ الجريدة ورماها :

« ـ عدنا الى الجحيم » (ص ١٩٤)

الخوف في تضخمه هو الجزاء :

« ـ اعتبروا العوامة خطرا حتى ينجلي الموقف .

وأنيس يؤكد ذلك حين تمتم :

« ـ الجنة ولّت ! » (ص ١٩٥) .

ثم الخوف من الفضيحة عن طريق سمارة لأنها صحفية . وهنا ارادوا معرفة موقفها .

« ـ أتعتزين أن تفضحي بنفسك وبنا ؟

(. . .)

« ـ نعم ! » (ص ٢٠٠) ، أو من أنيس ربما يفعل ذلك بعد تصارعه مع رجب :

« ـ لكن القضية لم تهمك قط .

ـ لا يهمني الآن سواها . » (ص ٢٠٩) .

ويحتدم الصراع حتى رغب رجب في قتل أنيس وهذا خرق للنظام السائد في العلاقات الأولى . يقول السارد : « وهجم رجب محاولا فك الحصار المضروب حوله ليثب عليه » . ولكن اللاعبين حالوا دونه ودون ذلك : « ولكنهم تشددوا في حصاره وقبضوا على ذراعه ووسطه ، وبذل كل قوته للتخلص من أيديهم دون جدوى . » (ص ٢١٢ ـ ٢١٣) .

كما يرغب أنيس في قتل رجب بمساعدة السكين :

« وعند ذاك قام أنيس ثم سار نحو باب المرافق فاختفى دقيقة ثم رجع قابضا على سكين المطبخ ووقف بين الباب والقريبجدير متوثبا للدفاع عن نفسه حتى الموت » (ص ٢١٣) .

وصرح رجب برغبته :

« ـ سأقضي عليه قبل أن يقضي علي . » (ص ٢١٥) .

ثم تدخل اللاعبون : « ولكنهم دفعوه نحو الباب الخارجي رغم مقاومته » (ص ٢١٥) .

ويعلن رجب القاضي في غضبه بأنه سيبلغ عنهم :

« ـ كلا يا أوغاد ، إني ذاهب ، سأذهب إلى النقطة بنفسي ، إلى التحدي الخراب والموت والشياطين » (ص ٢١٦) .

وسمارة تواجه مصير العوامة ذاته . فهي تتخل عن نوع من الجدية ، وتتحول إلى النقيض كأنيس الذي كان جبه قويا ويصبح الآن ضعيفا . يقول أنيس :

« ـ (. . .) فقد تتوهمين أن إحدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت إلى النقيض . . » (ص ٢٢٠) ويقول عن سمارة ذاتها :

« ـ لا يمد أن تحدي التطور الضروري في المسرحية في تطور البطلة إلى الوراء . » (ص ٢٢١) . وعله من علامات الخرق للنظام حيث حدث التحول حتى في السرد . فأنيس يفيق من أحلامه حيث الحركة بطيئة في الرواية لتتحول إلى حركة سريعة ، يقول أنيس في المنولوج التلقائي :

« آه مات الخيال ولم يبق في الرأس إلا ضغط الدم » (ص ١٧٦) . إن مشاريع الفضح لم تتم لا عن طريق مقالة في جريدة ولا عن طريق المسرحية . ذلك تتكفل به الرواية . بنشر الرواية يتم الفضح . لتسكت المسرحية عن مهمتها في حين تقوم الرواية بدورها . وبنشرها ينتصر الأديب على شخصياته . فهي عاجزة عن الفعل التام ، فعل الكتابة التي تقوم بالفضح . فجدية سمارة

ما هي إلا عبث . أما عبث الكاتب هو الجدية . لا ثنائية برجوازية لدى الكاتب . فكتابته ونشره للرواية عبث جاد لا يتورط في العبث إذا جد ولا يتورط في الجد إذا عبث . وانتصاره الضمني يتجلى في أنه استطاع كتابة هذه الرواية . فوجود الرواية دليل على أنه قضى على ما كان يحاربه . بهذا الفعل الجاد تكتمل صورة السارد . حقا إنه يدين أهل العوامة ومن خلالهم المجتمع المصري وللإدانة معنى سلبي ، ولكن في نشر الرواية ، بعد كتابتها ، يكمن المعنى الإيجابي . وما النقد سوى فهم وتفسير قصة الرواية التي تبتدىء عندما تنتهي قصة الحياة ، يقول تزفتان تودوروف : « كل رواية تروي من خلال اللحمة الحدثية ، قصة إبداعيتها الخاصة ، قصتها الخاصة بها . » (١٦) .

المنظور السردي أو وجهة النظر :

إن السارد في « ثرثرة فوق النيل » يروي بضمير الغائب ، وبضمير المتكلم ، وبضمير المخاطب وبهذا تكون « الرؤية مع » إذ يتخذ السارد بهذه الوسيلة إلى وعي الشخصية فيعبر عن وجهات النظر التي لا تعرف عنها الشخصية شيئا . ومن ثمرات ذلك تلون الزمان بوجهات نظر السارد .

يسري النشاط في العوامة ليلا ، والسارد في تلفظه بمحكية الزمكاني يصوغ تعابير شعرية تتنوع حسب الحالات ، فالعوامة في جلستها تخرج من عالم النور إلى عالم الظلمة ، أي يخرجون من الواقع إلى الخيال ، من الوضوح إلى الستر ، من النهار إلى الليل ، وهنا يرسم اللوحات وفق وعي الشخصيات أو للسخرية منها : « وهبط المغيب فوق الأشجار والماء فانتشر في الجو حلمٌ هادىء ، ورأيت أسراب الحمام البيضاء تطير قراعا فوق النيل . » (ص ٢٢) . إنه جو الأحلام والأوهام . وراحة وسلام كما يشير إلى ذلك الحمام الأبيض . وعندما يصرح على السيد بتعليقه عن عم عبده : « ـ إن العالم في حاجة إلى رجل في عملاقيته لتستقر سياسته . . » (ص ٣٠) ، لا يدعه السارد يمر دون أن يسخر من رأيه استعاريا وبما أسماه بارث أثر الواقعي effet dereel الذي لا تفك شفرته في العمل التخيلي إلا بعلاقته بباقي أجزاء الخطاب . في رواية نجيب يتحول أثر الواقعي إلى استعارة تمثيلية تعرض بموقف على السيد ورؤيته الفردانية الفرعونية : « وترامى من الخارج نقيق ضفدع وصراخ صرار الليل » . لتتذكر علائق الغياب المصاحبة لنقيق الضفدع وصرار الليل . وبما أن الصمت يعقب تعليق على السيد ، فالاحتجاج يتكفل به الليل ، عالم الأسرار ، عندما يرى فرد إلى حد الاسفاف وتنطفىء شعلة فكره : « وتكلم الظلام خارج الشرفة فقال لا تكترث لشيء . انحدر صوته مع شعاع نجم كابي الأحزان » (ص ٣٠ ـ ٣١) . والعوامة مهددة ولكن الشيء الذي اقترب منها يعود من حيث أتى وكأن السارد هنا يستبق الأحداث فيشير إلى تأجيل الخطر إلى حين وذلك بتوظيف الحكاية التي تومىء إلى أن العوامة جديرة بأن تدمر ، وسوف تدمر بلا مبالاة رجب القاضي : « وَرَنَا إلى الظلمة خارج الشرفة فرأى حوتا هائلا يقترب من العوامة . إنه ليس بأغرب ما رأى في النيل عند جثوم الليل . لكنه فغر فاه هذه المرة كأنما يعتزم التهام العوامة . وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة فقرر أن ينتظر ما يحدث بلا مبالاة . وإذا بالحوت يتوقف عن التقدم . وإذا به يغمز بعينيه وهو يقول : « أنا الحوت الذى نجى يونس ثم تراجع واختفى » (ص ٣٢) . ثم

(١٦) ـ نفسه ، ص : ٤٩ .

يقول علي السيد أيضا : « ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئا » (ص ٦٨) .

ويعلق عليه السارد بوعي : « الليل أكذوبة بما هو نهار سلبي . وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة » (٦٨) . وصف الليل في السهرة الجديدة وصف يسخر كذلك من السينما ونجومها أمثال رجب القاضي . والدلالة السيميائية هي أن الأنوار في أثناء إخراج الفيلم بالأبيض والأسود شبه « بالتمثيل » داخل العوامة ، السارد يعوضها هنا بالقمر وكأنه بروجيكتور يرسل « بمساعدة المصباح الأزرق ، أشعته على الممثلين وهم يتحركون أو يتحاورون على بساط من نور القمر المتوازي الأضلاع كناية عن الليل والانحراف : « ولأن الليلة قمراء فقد أطفىء مصباح النيون اكتفاء بمصباح أزرق خافت الضوء مثبت فوق الباب الخارجي ، وبدا الصحاب شاحبي الوجوه ومن خارج الشرفة أضفى القمر المرتفع عن مجال البصر على هلال المجلس بساطا فضيا متوازي الأضلاع » (ص ٩١) . والمسخ هو أن يتحول البدر إلى هلال . ويتجلى الانحراف في هذا الحوار الصريح عن السينما التجارية العابثة :

« ـ كنت منهمكا في حديث هامس مع منتج سينمائي وفي غاية المساومة .

ـ الحكاية صندوق وسكي بلا زيادة وسيستهلك في عوامتنا اللعينة » (٩٣) .

وهذه صورة لرجب وسناء التي تجمعها كلامه ومعرفتها بنزواته : « التربيع الأول المختفي يضفي على الظلمة ضياء مسطولا كعين اليفنيع الناعسة . أتذكر كيف كان البدر مرهفا في ليالي الغارات ؟ » (ص ٩٢) . وتعالج رجب عن سناء : « اكتمل المجلس ودارت الجوزة على مرأى من القمر الساهي في العلو » (ص ١٠٤) . ونفس الصورة يتوسل بها لابراز تلاشي الأفكار عند الشخصيات باستثناء قيس منها : « واختفى القمر تماما ولكن سطح الماء يشي بلألائه كأنه بشاشة سعادة مجهول » (ص ١٠٧) . ويشيد القمر بالعوامة ، وتتغير الاشارة إلى الخيالات الرومانسية المهيمنة لاحتلاله الوسط فغدا محورا : « وزحف نحو الشرفة ورأى القمر من جديد متألقا في مركز القبة المرصعة (...) ، والقمر كوكب سيار خامد ولكنه شعر في عوامتنا . » (ص ١٣٦) . ولنتأمل الآن هذه الابتسامة الساخرة في بحبوحة أعصاب ، وهي ابتسامة شجاع ثابت راسخ القدمين يستهزىء ويتهكم تهكما جافا من جبناء عاقلين مهزوزين ، وهاربين لابتعادهم عن الأرض/ الواقع ، وتوغلوا في الفضاء/ عالم المثل : « ولمع نجم في الأفق كبسمة حالمة (...) وأن النجوم تلمع كلما اقتربت من الأرض والجو كلما تـوغلت في الفضـاء . » (ص ١٦٣) .

وهذا أنيس يتدهور في حياته الادارية وكأن السارد كذلك يشير إلى إقالته القادمة من منصبه وتغدو ـ كما تحلق ذلك ـ العوامة مستقره الأخير : « وتهاوى شهاب فجأة حتى قال إنه انتظر وراءه العوامة فوق اليفنيع . » (ص ١٦٧) ، في حين يترقى زملاؤه : « جميع موظفي الادارة أعطوا مكافآت تشجيعية سواي » (ص ١٦٢) .

ونتعرف على وجهات النظر الصريحة من خلال الشخصيات المرجعية والشخصيات المحيلة على ذاتها . وهذا تعليق من السارد على الرتابة ، والجمود ،

والعبث ، والدوران في نفس المكان كالخلروف في الحياة المصرية السياسية والادارية والثقافية : « لا حركة البتة في الحقيقة . حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية لتسل بالعبث . حركة دائرية لمرتها الحتمية الدوار . في غيبوبة الدوار تختفي الأشياء الثمينة . من بين هذه الأشياء الطب ، والعلم ، والقانون » (ص ١١) وتلك أيديولوجية السارد . ويحل الجبن بالناس فينطوون على أنفسهم راضين بالذل : « ولم يبق في الطريق رجل . وأغلقت الأبواب والنوافذ . » (ص ١١) . ونتيجة القمع ، والاضطهاد ، والتعذيب الوحشي يصبح الحاضر امتدادا للماضي . والمستقبل ؟ لا نعلم عنه شيئا في الرواية مع أن كل شيء يتغير في لحظته . ولكن السارد يريد التغيير الناتج عن الوعي ، والارادة ، والفعل : « وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية . كلما عثروا على آدمي في مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم . وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون ، وتصرخ الثكل « الرحمة يا مملوك » ، فينقض عليها الصائد يوم اللهو (. . .) ، وهم يطلقون اللحى ويثيرون الغبار ويفرحون بالأبهة والتعليب » (ص ١١ ـ ١٢) . وهذه الحكاية محملة بالايديولوجيا أيضا كغيرها . وعن الهروبية والارتداد بحثا عن الدفء الأمومي ، أو الحنين إلى رحم الأم الذي ترمز إليه العوامة كما لاحظت ذلك خالدة سعيد ، أو العودة إلى الطين/ النشأة الأولى عبر جسر المخدرات المادية والايديولوجية التي تحمل من « المخ » طحلبا يستحيل معه التفكير ، فتمسخ الرؤية بل اللارؤية الأشياء : « وعندما يسري سحر الغص المذاب في القهوة السادة فسوف تتغير أشياء . ستحل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات ، أما الانسان فيرتد إلى العصر الطحلبي ، ولكن ما هي الأسباب التي حولت

طائفة من المصريين إلى رهبان ؟ » (ص ٢٢) . لا إيمان إذا لم يكن إيمانا راسخا : « وقال لنفسه إنه لم يكن عجيبا أن يعبد المصريون فرعون ولكن العجيب أن فرعون آمن حقا بأنه إله » . (ص ٢٧) . وعن أهل العوامة المهزومين يقول السارد : « ومن يا ترى الرجل الذي قال إن الثورات يدبرها الدهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء ؟ » (ص ٣٠) . وعن النظارية أنيس وتواكليته يقدم لنا صورة : « لا أستبعد أن أسمع ذات ليلة نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل له من لا يؤمن بالمعجزات » (ص ٤٢) . وعن المجتمع المصري الذي أصاب التذرر أفراده ، وانشرخ الى مجموعات ضيقة جدا لغياب الروح الجماعية الواسعة فكان الموت . « وقال العلم في النجوم كلمته ولكن ما هي في الحقيقة إلا أفراد عالم آثروا الوحدة فتباعدوا عن بعضهم آلاف السنين الضوئية » (ص ٤٢) : « ومن العجيب أن هذه التجمعات الدقيقة تختفي لتعود من جديد ويتكرر الحال على ذاك المنوال دون هدف واضح مما يرجح معه الرأي القائل بعدم وجود حياة بالمعنى الصحيح على الأقل » (ص ٧٢) . ومصير مصر هو ، عبر التاريخ ، ـ وهذا يذكر به نجيب وكأن لا أحد يقرأ التاريخ ـ أن تهدى لغير المصريين : الحكم العثماني يهديها لنابليون ، ثم للانجليز ، والسادات لاسرائيل . وفي عهد يوليوس قيصر : « ولن تكون أدهش من يوليوس قيصر إذ تدهمه الحسناء الخالدة بارزة من البساط المطوي .

ويسأل القائد الداهل :

ـ من الفتاة ؟

فتجيبه ممثلة ثقة :ـ

ـ كليوباترة ملكة مصر » (ص ٧٢) .

وقد تخوض مجموعة العوامة في أفكار متألقة إلا أنها تتخلى عنها : « والأفكار الفوسفورية الخاطفة التي تتوهج لحظة ثم تختفي إلى الأبد » (ص ١٠٩) . وجعل المصريين يعتبرون النيل هو الأب . ولكنهم يتوكلون عليه وحده ، وينسون الارض/الأم ، ويرسخ في ذهنهم النظام الأبوي ، كما يخافون أن يحمل النيل اليهم خطرا لسهولة عبوره ، ولأجل ذلك فهم ميتون يخشون الحياة : « لا تعرف أن النيل هو الذي قضى علينا بما نحن فيه ، وأنه لم يبق من عبادتنا القديمة إلا عبادة أبيس . وأن الداء الحقيقي هو الخوف من الحياة لا الموت » (ص ١١١) . ويشير ثنائية الجد والعبث البرجوازية التي لا تعترف بتكاملية الأطراف وتحطمها : « إرادة الحياة شيء صلب مؤكد ولكنها قد تفضي إلى العبث » (ص ٨٢) . والانسان يدفع بأخيه الانسان الى العبث ، وإذا لم يعه فهو سيجد دون أن يعلم أنه يعبث : « إن القوة التي تتحرك للاشيء أقوى من القوة التي تتحرك لأشياء . » (ص ١٦٣) .

المراجـــع :

١ ـ نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ط دار القلم ، بيروت : ١٩٧٢ .

٢ ـ تزفتان تودوروف ، أدب ودلالة ، ط لاروس باريس ١٩٦٧ .

٣ ـ شكسبير هاملت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ط دار القدس ، بغداد : ١٩٥٩ .

٤ ـ معجم روبير الكبير ، ٦ أجزاء وملحق ، ط باريز : ١٩٨٣ .

٥ ـ محمد سويرتي ، المونولوج الثقافي في « الزمن المقيت » لادريس الصغير ، مجلة « المرفأ » ، عدد ٢٧١ ، سبتمبر ١٩٨٤ .

***

البحث عن عنوان

موقف جون كيتس وأبي القاسم الشابي من قضية التراث الأدبي

يوسف الطراونة

يستهل الشاعر والناقد الأمريكي توماس شتيرن اليوت T.S. Eliot مقطوعته « بيرنت نورتن » " Burnt Norton " في قصيدته الفلسفية « الرباعيات الأربع » Four Quartets بقوله :

الزمن الحاضر والزمن الماضي
كلاهما - لربما - حاضران في زمن المستقبل
وزمن المستقبل حاضر الماضي [١] .

إن ترابط العمليات التاريخية في هذا المفهوم ، جبرٌ لا اختيار وذلك لانتفاء تصور لحظة حاضرة مطلقة عن واقع الماضي و ممكن المستقبل . ولا بد إذن من التكيف مع قوة هذا الواقع والمسالك الممكنة للآتي ، اذ ليس بمقدور أي جيل من الأجيال أن يعد مسيرته بداية مطلقة بمعزل عن السابق واللاحق . مع أن هذا الأمر فيه شمولية وينطبق على حالة الفرد والجماعة الانسانية ، إلا أن هنالك تعميقاً وترسيخاً لهذا الحس في حالة الفرد الشاعر ، ليس في سبر غور خبرات جيله وتشربها فحسب ، ولكن في التعامل مع معطيات الماضي ، متالحة أو متصافحة ، ومع التبعة الملقاة على عاتقه تجاه تحديد دروب عالم المستقبل .

تلك هي المسئولية التاريخية التي يقبلها الشاعر ضرورة حتمية ، يزيد من ثقلها بحثه الدائم عن السبق والتجديد ، والبعد عن الابتذال والترديد ، خصوصا إذا كانت خلفيته التاريخية قد أورثته تراثا عريقا يمتد إلى جذور الماضي البعيد ، ويلون لوحة الحاضر ، ويضرب في أبدية المستقبل . ومن هذا الاحساس بالمسئولية التاريخية تتجلى أهمية الارتباط في تراث الماضي ، ومعقولية البحث عن قصب السبق ، وهذا يعني في التحليل النهائي صراعا يكون فيه الشاعر موزعا بين التقليد والتجديد .

---

(١) T.S Eliot, Collected Poems 1909-1962 (NEW YorK: Harcourt, Brace & World, 1975. 178.

● اتقدم بالشكر الجزيل للاخوة الزملاء الدكتور ناصر يوسف الحسن ، والدكتور محمد العجلوني ، والدكتور علي الشرع والدكتور أحمد الزعبي والدكتور رضوان المحادين للاحظاتهم القيمة في المراحل الاولى لاعداد هذا البحث . واخص بالشكر الأخ الدكتور ابراهيم السنجلاوي لتفضله بالكثير من الملاحظات القيمة ، وقراءة البحث في شكله النهائي . كما واشكر الاستاذ الدكتور كمال أبو ديب - أستاذ الأدب العربي في جامعة اليرموك - على تفضله بقراءة هذا البحث قبل النشر .

ونحن أمام شاعرين يجسدُ جانبٌ كبير من أدبهما هذا الاحساس بالمسئولية التاريخية وذلك البحث الدائم عن قصب السبق ، والصراع مع معطيات التراث الذى ينتمي إليه كل منهما : وهما أبو القاسم الشابي ، الشاعر الرومانسي العربي الذى ظهر في النصف الأول من القرن العشرين (١٩٠٩ - ١٩٣٤) والشاعر الرومانسي الانجليزي ، جون كيتس John Keats ، الذى انتهى عمره الأدبي في الربع الأول من القرن التاسع عشر (١٧٩٥ - ١٨٢١) . وسأبرز في حديثي المكونات الأساسية لموقف كل من الشاعرين من خلال دراسة نقدية لعدد من أعمالهما التي تبلور فيها إحساسهما بالتراث ، وصراعهما معه ، وتمثلهما له في شعرهما ونقدهما على حد سواء . إذ بينما يتبنى الشابي موقفا رافضا لتراكمات التراث الأدبي العربي القديم في نقده - إحساسا منه بفقر هذا التراث - فإنه على النقيض يظهر استمرارية مخلفات الماضي الكثيف في قصائده . وهذا التناقض - سواء كان بوعي منه أو دون وعي - يبرز صعوبة العزوف عن الماضي حتى لو بدا لنا تطريا بفقره . على أن موقف الشاعر والناقد جون كيتس من التراث الأدبي الانجليزي يبدو أكثر انسجاما مع معطيات الماضي الأدبي . إذ لا مجال للتمرد على هذا الماضي ، ولا بد من الاستمرار مع تياراته الثرية المتلاحقة على المستويين النظرى والعملي . على أن لكل موقف بدائله ووسائله ومبرراته . والحس التاريخي لدى كل من الشابي وكيتس هو ما يحدد دور الخيال الشعرى في سبك الخبرات الانسانية وسبر أغوارها ، مرتقياً في الشعر من المعنى إلى المعاناة - متمثلا للتراث ومثلا له .

●●●

لئن كان الشابي يشكو في كتابه الخيال الشعرى عند العرب من خواء التراث في جوانب عديدة مثل معالجة الطبيعة والمرأة والأسطورة بشكل فيه تسطيح على حد زعمه ، فإن شكوى جون كيتس منبثقة من شعوره بضيق الحيز الذى يعمل فيه إزاء التراكمات الغنية للتراث الأدبي الانجليزى . ها هو ينفث شكواه ، بما فيها من الكآبة ، إلى صديقه وودهاوس Wood-house متبرماً من صعوبة « وجود أى شيء أصيل يكتب في الشعر » وأن « كنوزه الغنية قد استنفدت جميعها » . وما كان من وودهاوس إلا أن رد مجيبا بأن « ثراء الشعر وكنوزه لم تستنفد بعد ، بل في الحقيقة لا يمكن استنفادها »[٢] نلمح في ثنايا هذه المقولة صراع الشاعر الحديث مع رغبته في تحقيق قصب السبق على من سبقوه ، ومسئوليته التاريخية . لقد ورث كيتس ميراث تركة وليم شكسبير William Shakespeare وجيوفرى تشوسر Geoffrey Chaucer وجون ميلتون John Milton ، وادموند سبنسر Edmund Spencer وجون درايدن John Dryden وحتى وليم ووردزورث William Wordsworth الذى كان من معاصريه ، ناهيك عن هومر Homer اليوناني ودانتي Dante الايطالي . لا ريب في أن جوته Geothe ، الشاعر والناقد والمفكر الألماني ، كان محقا في اغتباطه فرحا لأنه لم يولد انجليزيا ويجبر على منافسة إنجازات شكسبير بكل زخمها ، تلك الانجازات التي كانت لعنة تلاحق كل من سوّلت له نفسه منافستها . لامجال هنا للمنافسة على حد قول جوته ، لأن شكبير « يمنحنا تفاحا ذهبيا على أطباق من فضة ، وبالمثابرة قد نحصل على الأطباق الفضية لنكتشف أن ليس لدينا « سوى البطاطس نضعها بها »[٣] ويضيف جوته : « من دراسة شكسبير يدرك المرء بأنه - أى شكسبير - قد استنفد الحديث عن الطبيعة الانسانية في جميع الاتجاهات وفي كل الأعماق

(٢) John Keats , The Letters of John Keats , ed . Hyde E . Rollins (Cambridge Harvard Univ .Press ,1958) 1,38o

(٣) انظر Walter JacKson Bate , "The Second Temple" in. influx :Essays on Literary Influence , ed Ronald Primeau (London : Kennikat Press , 1977) ,P .102 .

والارتفاعات ، وأنه بهذا لم يبق لمن جاءوا بعده من شيء يفعلونه »(4) ولقد لخص هذا الشعور الناقد الأمريكي هارولد بلوم Harold Bloom في قوله بأن شكسبير نسيج وحده في تاريخ الأدب وبالتالي فهو خارج عن حدود هذا التاريخ : « إنه شاعر ما قبل الطوفان »(5)

لعل شكوى كيتس تفصح عن حسّ تاريخي عميق ، هذا الشعور بحضور الماضي بصفة حقيقة لا بد من التكيف معها ، مضمرا الاعتراف بوجود فارق جوهري بين الأمس واليوم . هذا الشعور والاعتراف يثمّنان أيضا من بحث الشاعر عن المسافة المتروكة له ، كي يبرز أصالته وتجديده . والقضية في رأى والتر جاكسون بيت Walter Jackson Bate تتلخص في أن إحساس الشاعر بالتراكمات الغنية للتراث الأدبي تدفعه على الدوام إلى التساؤل « ماذا بقي لي أن أفعل ؟ »(6) أي الأبواب بقي مفتوحا على مر العصور كي يلجه القادم الجديد ؟ على أن هذا التساؤل ليس مقصورا على الشاعر الحديث ، بل يعود في جذوره إلى بدايات الحضارة الانسانية ، حيث يقتطف بيت Bate شكوى مماثلة لشاعر مصرى في عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، يقول فيها « أتمنى لو أن لدى عبارات لم تعرف بعد ، عبارات غريبة في لغة جديدة لم تستعمل بعد ، خالصة من التكرار ، وليست مبتذلة عفا عليها الزمان ، ولاكتها ألسنة البشر منذ وقت طويل »(7) تحضرني هنا أيضا شكوى عنترة بن شداد الشاعر العربي الجاهلي في قوله :

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم(8)

إلا أن هذه الشكوى تأخذ أبعادا نفسية وتاريخية عميقة ومعقدة فيما يتعلق بوضع الشاعر الحديث ، الذى عليه أن يصارع عمالقة الماضي من أجل إثبات الذات .

بينما يتذمر كيتس من ضيق حيز الابداع ، ومن صعوبة المسئولية التاريخية الملقاة على كاهل الشاعر الحديث إزاء تلك الروائع الخالدة من مخلفات الماضي ، فإن الشابي يعبر عن قلق تجاه فقر التراث الأدبي العربي ، والفراغ الكبير الذى يجب على الشاعر الحديث أن يسده في حلة لاتراثه . وموقف الشابي من الماضي الأدبي ، وإحساسه بضرورة إعادة تقويم معطياته ، وبالتالي إعادة تصحيح اتجاهات الشعر الحديث ، موقف نظرى في مبادئه الأساسية لا يصدر عن تثبت وروية من أجل استيعاب القيم المحورية لهذا التراث . إذ أن الشابي لا يعطي لموقفه الرافض بعدا علميا تطبيقيا في غالبية ما ترك لنا من شعر . يرى الشابي في كتابه الخيال الشعرى عند العرب « أن كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره ، قد كان على وتيرة واحدة ، ليس له من الخيال الشعرى حظ ولا نصيب . وأن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق . »(9) والروح العربية كما تجلت في أدب الماضي « لا تتحدث عن الطبيعة إلا بألوانها وأشكالها ، ولا يهمها من المرأة الا الجسد البادى . وهي في القصة لا تتعرف إلى طبائع الانسان وآلام البشر ، وفي الأساطير لا تعبر عن فكر سام وخيال فياض ، وإنما هي أوهام طائشة وأنصاف

(4) ـ نفسه ، ص١٠٢ .

(5) ـ Harold Bloom , The Anxiety of Influence : ATheory of Poetry (Oxford : Oxford Univ .Press , 1973) .11 .

(6) ـ انظر Bate ",The Second Temple" in Influx ,P .100

(7) ـ نفسه ، ص١٠١ .

(8) ـ عنترة بن شداد ، « معلقة عنترة » ، في شرح المعلقات السبع ، شرح الامام أبو عبد الله الحسين الزوزني (بيروت : مكتبة المعارف ، ١٩٧٩) ، ص١٠٧ .

(9) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعرى عند العرب (١٩٢٩ ؛ تونس : الدار التونسية ، ١٩٨٣) ، ص١٢١ ـ ١٢٢ .

جامدة »[١٠] . ان فقر التراث العربي وانعدام الخيال فيه ، بالمعنى الذي قصد إليه الشابي ، معزو إلى سببين : مادية الروح العربية ، من منظور اهتمامها بالظاهر والمحسوس ، وخطابية هذه الروح من ناحية تسطيح اللفظ وتصريحه .

نتبين من هذا أن كيتس يصدر في شكواه عن إيمان بتدافع تيارات الحياة من التراث بحيث تكاد تغرقه وهو حديث العهد بالسباحة ، بينما يعطي الشابي لشكواه ـ وإن كانت نظرية بحتة ـ بعد الثورة على جمود تقاليد التراث القديم في محاولة لبعث الروح في الأدب العربي وخط اتجاهات سيره الحديثة . وبمعنى آخر ، فإن احساس كل منهما التاريخي بحجم مسئولية الشاعر الحديث ، وبصعوبة موقفه تجاه تراكمات الماضي ، دفعهما باتجاهين مختلفين بحثا عن سبل جديدة لانتزاع قصب السبق . أحدهما تمردي رافض لقيود التراث ، يحاول انتزاع الحرية بكسر القيد والخروج عن الحصار ، وثانيهما تصور قبولي لمعطيات الماضي وإرهاصاته ، باحث عن الاستمرارية ، يحاول الحصول على الحرية بالاندماج في هذا القيد والاتحاد مع دائرته . كل منهما يدفعه حسه التاريخي إلى إعادة تقويم ما ورثه عن السلف ، كي يتسنى شق طريق الحاضر بقوة ، وتشكيل المسالك الممكنة للخلف . على أن ما يفرق بين الموقفين أيضا هو طبيعة الحس التاريخي لدى كل من كيتس والشابي ، ذلك أن كيتس يمنح بعداً عملياً ، حيث إن الروائع الأدبية التي خلفها التراث شكلت نتاجه الشعري الفريد ، رغم إحساسه بضغوطاتها وتَبَرُّمِه منها كخالق شخصي تجاه بحثه عن الأصالة والنبوغ . أما الشابي فيلفظ التراث بشكل نظري ، تكتنفه حماسة ظاهرة ، ناهيك عن السطحية في تناول جوانبه ، في حين أن شعره ، في أحسن صوره ، امتداد لأصداء الماضي ، وشاهد على استحالة الانسلاخ عنه تماما .

●●●

يعرض الشابي في « الخيال الشعري عند العرب » جوانب ضعف التراث العربي القديم في مجالات معالجة الطبيعة والمرأة والأسطورة والشعر القصصي . أما حول موضوع الطبيعة في الشعر العربي في أدواره الأربعة[١١] ـ كما صنفها الشابي ـ فإنه يرى أن شعراء العربية « لم ينظروا إلى الطبيعة نظرة الحي الخاشع إلى الحي الجليل وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منمق وطراز جميل »[١٢] .

« وإنهم لن يشعروا بتيار الحياة المتدفق في قلب الطبيعة إلا احساسا بسيطا ساذجا خاليا من يقظة الحس ونشوة الخيال »[١٣] أما الروح الغربية فإنها على العكس « تنظر إلى الطبيعة كلها ككائن حي يترنم بوحي السماء »[١٤] ويعزو ذلك إلى الوسط الطبيعي للأمة : « فإن كان وسطها الطبيعي بهيجا نضيرا كانت شاعرية الأمة خصبة منتجة ، وإن كان كالحا مقشعرا كانت كزة مجدبة . »[١٥] أي إن غياب الجمال عن الصحراء العربية كان ذا أثر سلبي على شاعرية العرب ، وحيث كان الوسط الطبيعي جميلا ـ كما في الأندلس ـ اقتصر العرب على حسية التصوير للطبيعة .

لعل الشابي يصدر عن نظرة قاصرة في مفهومه للعالم الطبيعي ، وما الصحراء الكالحة إلا جزء من

---

(١٠) ـ نفسه ، ص ١٢١ . والحقيقة أن الكتاب مليء بمثل هذه الاشارات الصريحة الى عوالم الماضي الأدبي العربي .
(١١) ـ الأدوار الأربعة التي يتحدث عنها الشابي هي الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي على التوالي .
(١٢) ـ الشابي ، ص٦٧ .
(١٣) ـ نفسه ، ص٦٧ .
(١٤) نفسه ، ص ٦٥ .
(١٥) ـ نفسه ، ص ٤٥ .

هذا العالم . ثم إن الطبيعة كما عهدها الانسان ليست دائما متصفة بالبهجة والجمال الالهي ، بل فيها من البشاعة والعنف ما يروع النفس ، وهذا بالذات ما قصد إليه الشاعر الانجليزي ألفرد لورد تينسون Alfred Lord Tennyson في قوله « تلك الطبيعة صحراء المخلب والناب » . يبدو أن الشابي كان متأثرا بالكثير من الأفكار التي تبنتها مدرسة أبولو من المدرسة الرومانسية الانجليزية ، وخصوصا ما يتعلق في الخيال التقمصي Empathic Imagination ، الذي يخلع ألوانه على عالم الطبيعة ويتوحد معه كما هو الحال عند وليم وردزوورث William Wordsworth وكولريدج T.S.Coleridge [١٦] . على الرغم من ذلك ، فإن الماضي الأدبي العربي لم يخل من هذا النوع من الخيال ، « ولامية العرب » للشنفرى الأزدي أصدق مثال على شاعر أعلن انتماءه ، بل اندماجه الكلي ، في العالم الطبيعي ، وتنكره للعالم الانساني :

ولي دونكم أهلون سِيدٌ عَمَلَّسٌ
وأرقط زُهلولٌ وعرفاءُ جَيألُ [١٧]

ومن لوحة اللؤيان ، إلى لوحة القطا ، إلى التزاوج مع الطبيعة في حالة الوصول في اللامية ـ يتوحد الشنفرى مع الطبيعة روحا وخيالا ، مشاركة خيالية في قلبها ، وفي تآلفها التي تتهاداه ، وقرباتها التي تتسلى به . الشنفرى يحس بأنه نبي مجهول في قومه ، تماما كما فعل الشابي في قصيدته « النبي المجهول » . لكن الشابي يلوذ بالغاب معلنا أنه النبي المجهول الذي لفظه المجتمع في قصيدته « إلى الغاب » . والفارق ليس كبيرا بين كاهن الغاب المعتزل والصعلوك الملفوظ . كلاهما يبحث عن الانتماء ويسعفه الخيال التقمصي .

والنظرة الفلسفية العميقة إلى عمليات الطبيعة تتجلى في شعر أبي تمام ، حيث يتصورها منبعا للحياة ، ديدنها التغير وقانونها الذي لا يقبل التغيير هو التغير ذاته . يرعاها الجمل في حياته ، وترعاه قيانها في حياته وموته :

رعته الفيافي بعدما كان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه
فأضحى الفلا قد جد في بري نحضه
وكان زمانا قبل ذاك يلاعبه
فكم جذع وادٍ جب ذروة غارب
وبالأمس كانت أتمكته مذانبه [١٨]

وجزء كبير من الشعر العربي القديم يعطينا أمثلة حية على عمق النظرة إلى عمليات الطبيعة ، إذا نحن أمعنا النظر فيه مليا ... أما السير في الأحكام العامة التي نطلقها جزافا ونصم بها مخلفات التراث بالحسية المادية أو السطحية فهو بالدرجة الأولى عدم مواجهتنا للنصوص الأدبية مباشرة . وأستطيع القول إن الكثير من نقدنا الأدبي يبقى على هوامش العمل الأدبي ، دون التعمق فيه بالذات . والشابي يعطي الدليل الواضح على موقف ناقد ارتضى البقاء على هوامش الأدب العربي في نقده ، دون الغوص إلى اللباب . بناء على ذلك ، فإنني أعتقد بأن نظرته إلى الطبيعة كموضوع للشعر في التراث تخلو من العمق والتثبت .

---

(١٦) ـ اهتم شعراء الحركة الرومانسية الانجليزية بمفهوم الخيال سواء في الشعر أو في النقد . وقد كان ألمع من تحدث في هذا المجال صموئيل تيلر كولردج Samuel Taylor Coleridge في كتاب Biographia Literaria

(١٧) ـ انظر الشنفرى الأزدي ، لامية العرب أو نشيد الصحراء ، شرح وتحقيق محمد بديع شريف (بيروت : دار مكتبة الحياة ، ١٩٦٨) ، ص٢٩ .

(١٨) ـ أبو تمام ، ديوان أبي تمام (شرح الخطيب التبريزي) : تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦) ، المجلد الأول ، ص٢٢٩-٢٢٣ .

ومثل هذا يندرج على تقويمه للجانب الأسطوري في التراث العربي ، حيث يعتقد الشابي أن العرب لم يحفلوا بالأساطير ولم يوظفوها في شعرهم كما فعل غيرهم من الأمم القديمة . وبهذا فان ما وصل إلينا من أساطيرهم « لاحظ لها من وضاءة الفن وإشراق الحياة . . . فالآلهة العربية لا تنطوي على شيء من الفكر والخيال ، ولا تمثل مظهرا من مظاهر الكون أو عاطفة من عواطف الانسان وإنما هي أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية . »[19] أما أساطير اليونان والرومان « فقد كانت مشبعة بالروح الشعرية الجميلة زاخرة بفلسفة الحياة الفنية الراقصة في ظل الخيال . »[20] لربما نلمح في هذا الرأي مغالطة تاريخية ليس الشابي أول مرتكبيها ، وبالتأكيد لن يكون آخرهم . هنالك احتمال بأن الكثير من الشعر الذي يوظف الأسطورة في الأدب الجاهلي قد اندثر فعلا بسبب تنافره مع معتقدات الدين الاسلامي ، الأمر الذي أدى إلى تجاهل الرواة له . لكن الأهم من ذلك ، إننا بعد لم نف التراث حقه من الدراسة والتمحيص ، وإن قراءاتنا لمخلفاته ليست في المستوى المطلوب حقا . على أية حال ، فإن الأسطورة لم تكن غائبة تماما في الشعر العربي ، بل إن بعض شعرائنا وظفوها توظيفا جميلا من أمثال عروة بن الورد وجرير الذي يقول :

إذا ما الليل هاج صدى حزينا
بكى جزعا عليه إلى الممات[21]

هذه أسطورة الهامه ، التي يدعي الشابي أنها خرافة سخيفة ، فيها « ربط بين فكرة ميثولوجية ومنطق عصر الشاعر في التبرير » ، ويقول أحمد كمال زكي في معرض حديثه عن جرير « نلاحظ أن جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن إيمان بأنه يقرر حقيقة ولا يرصد أسطورة ، وتقرير الحقيقة في هذا الاطار التصويري تسليم ما بارتباط الفن بالميثولوجيا بالوحي بالحلم بكل رمز يكنى به عن رغبة في حل سبق أن ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد . »[22] وقد ذهب عدنان الذهبي إلى الاعتقاد بأن هذه « الأساطير المادية المفككة » أن هي إلا « رموز عميقة ـ رموز فلسفيةالعمرى ـ تؤلف وحدة تامة . »[23] والقصص والأساطير المتعلقة « بإساف ونائلة » و « إرم ذات العماد » « وثمود » و « العزّى » كلها ثرية في معانيها وعميقة في مغازيها . وآلهة « العزّى » كانت تقوم على ثلاث سمرات ، والسمر شجرة صحراء يخرج منه ماء أحمر عند سلخ قشرته ، يسمونه حيض السمرة ، وفي هذا التصور ربط لخصب الطبيعة بخصب المرأة ، ودورة الحياة والموت ، ومعاني الحب الخالد .

أما عن كيفية الاهتمام بالمرأة في التراث ، فيدعي الشابي أنه جاء مبتورا أيضا ، إذ كان الشاعر العربي لا يبوئه المرأة مكانة نبيلة سامية ولكنه « يتحدث عن ملهاته الساحرة التي ألقى عندها متعة الجسد ومنهل

---

(١٩) (الشابي) ، ص ٣٣ .

(٢٠) ـ نفسه ، ص٣٨ .

(٢١) ـ أشار الى بيت جرير هذا أحمد كمال زكي في نقد : دراسة وتطبيق (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧) ، ص١٢٦ .

(٢٢) ـ نفسه ، ص١٢٦ .

(٢٣) ـ عدنان الذهبي ، « القصة العربية ورمزية الاساطير الجاهلية » ، الأديب (كانون ثاني ، ١٩٤٧) ، عدد ٢ ، ص٤٣ . انظر أيضا عبد العزيز علوش . « دراسة جمالية في الفكر العربي الأسطورة قبل الاسلام » ، المعرفة (تموز ١٩٧٨) ١٩٧ ، ص٤٠ ـ٦٤ . في هذه المقالة القيمة يناقش الكاتب أساطير أساف ونائلة وإرم ذات العماد وتاريخ ثمود .

الشهوات . »[٢٤] وبهذا « فإن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلةمنحطة إلى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يشتهى ، ومتعة من متع العيش الدنيء . »[٢٥] على الرغم من المادية التي يسم بها الشابي نظرة الشاعر العربي الى المرأة ، فإن المرأة كانت دائما مقترنة في الطبيعة بجمالها وعطائها . لا يخلو الشعر العربي القديم من قصائد تبرز الاهتمام الروحي بالمرأة . والدارس لجماعة الحب العذري أو شعراء التصوف يجد الكثير من هذا الشعر . ويذهب إبراهيم السنجلاوي في دراسته « الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي » إلى أن الجانب الروحي في شعرهم ما هو الا تحوير وتطوير لمعطيات التراث اللذي وجدوه أصلا ، إذ أن كثيرا من أوصاف الحيوية مستقى من الأدب الجاهلي الذي لو مُرّ لنا أن نفهمه وتدبره جيدا لأدركنا عدم صدق أصحاب النحى الحسي [٢٦] . ها هو امرؤ القيس يقول :

تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل[٢٧]

« المنارة والراهب كلاهما يضرب في الظلام ، ظلام الليل وظلام الحياة : المنارة تتحدى ظلام الليل أما الراهب يتحدى ظلام المجهول في بحثه وانقطاعه للعباده . بعد هذه ستتضح المحبوبة اذا ربطناها بالراهب والمنارة وستصبح معبرا للبحث عن الحقيقة أو إلى معرفة عبر ظلام الحياة . »[٢٨] ومثل امرىء القيس طرفة بن العبد والمخبّل السعدى وغيرهم .

على أن تصوير الجمال المادى للمرأة ليس عيبا يجب تفاديه ، والأدب الغربي يعطينا أمثلة جمة في هذا المجال . على سبيل المثال ، يشكو شكسبير من أن وصفه لجمال حبيبته قد لا تصدقه الأجيال القادمة :

لو استطيع ان أرسم جمال عيونك في كلماتي
وبأوزان عذبة ، أحصر كل مفاتنك ،
سيقول العصر القادم : « هذا الشاعر كاذب »[٢٩]

أقول بأن مثالية النظرة إلى المرأة ، قد لا تنوب عن واقعية الاحساس بجمالها الجسدى . وهذا المزيج بين المثالية والواقعية هو ما أنجزه أبو القاسم الشابي في قصيدته « صلوات في هيكل الحب » ، وهو ما جاء متوازنا فيما تحدر إلينا من أدب الماضي كما سأعرض فيما بعد . والسبب على ما أعتقد في موقف الشابي من هذا الموضوع هو البدء بتصورات سابقة على مواجهة النص ، مما يبقي الناقد على هوامشه

أما تقويم الشابي لما تحدر إلينا من قصص شعرى ونثرى ، فإنه لا يختلف كثيرا عن موضوع المرأة والطبيعة والأسطورة . انعدام الابداع وعدم الاستقلالية خصائص لازمة لقصص التراث . « والقصص العربي لم يجشم نفسه ركوب هذه السبل الغامضة المتعرجة ،

(٢٤) ـ الشابي ، ص٧١ .

(٢٥) ـ نفسه ، ص٧٢ .

(٢٦) ـ ابراهيم السنجلاوي ، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي برسالة ماجستير ، جامعة عين شمس ١٩٧٣ ، ص ١٥٧ ـ ١٦٣ .

(٢٧) ـ انظر شرح المعلقات السبع ، ص ٣٥ .

(٢٨) ـ السنجلاوي ص ١٦١ .

(٢٩) ـ انظر William Shakespeare , Shakespeare,s Sonnets , ed . W .g . Ingram and Theodore Redpath (London : Univ . of London Press , 1964) ,p .43.

بل اتبع تلك الطريق المنبسطة الواضحة التي لا تؤدي إلى اللجة ولا الهاوية ولكنها تؤدي إلى صحراء مدحوة بأخذ الطرف ما فيها لأول نظرة . . . تلك الطريق اللاحبة العارية التي سارت عليها أساطير العرب وآدابهم . »(٣٠)

والقصص العربي في جملته لم يقصد منه النقد والتمحيص والتحليل لجوانب الحياة الانسانية بل كان إما لتوفير اللّذّة أو لضرب المثل أو من باب النادرة اللغوية والنكتة الأدبية في رأي الشابي (٣١) .

باستثناء رسالة الغفران لأبي العلاء المعري وبعض قصائد عمر بن أبي ربيعة ، فإن الشابي لا يجد ذلك القصص « الذي يعمد إلى قلب ابن آدم إلى يمّ الحياة . . . ويقصد منه سبر جراح النفس البشرية الدامية . »(٣٢) وعلى الرغم من تنازلاته ، فإن من الصعب تناسي قصة حي بن يقظان لابن طفيل ، وهي أول رواية أنثروبولوجية فلسفية كتبت في تاريخ الأدب العالمي . والرواية كفنّ أدبي لم تظهر في الأدب العالمي بشكل منفصل حتى بداية القرن الثامن عشر ، وكان من أوائل روادها الانجليز جوناثان سويفت Jonathan Swift في رحلات جلفر Gulliver's Travels ودانييل ديفو Daniel Defoe في روبنسون كروزو Robinson Crusoe ، ومول فلاندرز Moll Flanders ، وهنري فيلدنج Henry Fielding في توم جونز Tom Jones ، وجوزيف أندروز Joseph Andrews وصموئيل ريتشاردسون Samuel Richardson في كلاريسا Clarissa على أنه ظهرت بعض عناصرها في دون كيشوت Don Quixote للكاتب الأسباني سيريفانتيز Cerevantes . والرواية الأنثروبولوجية الفلسفية ظهرت في القرن العشرين على يدي وليم جولدنج William Golding . الأهم من كل ذلك أن حي بن يقظان تبرز معظم عناصر الرواية ، وفيها فكر عميق يراد به سبر غور الانسانية ، بما اشتملت عليه من خير وشر ومن حسن وقبح ومن لذة وألم . وذلك الفهم للحياة الانسانية هو ما صوره الشابي في قصيدته القصصية « قلب الأم » وفي حواريته « حديث المقبرة » .

●●●

من هذا العرض السريع للجوانب النظرية للحسّ التاريخي لدى الشابي ودعوته إلى التجديد لانتقاء روح العصر من التراث القديم ، يتبين لنا أبعاد موقفه الرفضي المتمرد ولكن من منظور نظري محض . أما من الناحية العملية ، فإن التراث القديم ساهم في صنع شاعريته وشكلها عن وعي منه أو دون وعي . أما فيما يتعلق بجون كيتس ، فقد جذّر نفسه في تراثه الأدبي مستمدا منه الطاقة اللازمة ، إذ أن ميلاده في بلاد الشعر كان باستلهامه أولى قصائده « الأمل » من قراءاته العميقة في ملحمة الشاعر الانجليزي إدموند سبنسر Edmund Spencer ملكة الجن Faerie Queene حيث يذكر صديقه تشارلز كاودن كلارك Charles Cowden Clark : « مع أنه ولد كي يكون شاعرا إلا أنه كان جاهلا بذلك حتى أنهى عامه

(٣٠) - الشابي ، ١٠٢ .
(٣١) نفسه ، ص١٠١ .
(٣٢) نفسه ، ص٩٤ .

الثامن عشر . لقد أيقظت ملكة الجن عبقريته . خلبه سحر عالم سبنسر ، وتنفس في عالم جديد ، وأصبح كائنا آخر ، وبهذا أحب مقطوعاته وقلدها فنجح بذلك . »(٣٣) وإن كان سبنسر مصدر إلهامه ، فإن التراث الشعري الانجليزي كان منبعا لأحسن ما كتب من قصائد .

يتجلى الاحساس بثراء الماضي في قصيدته المبكرة « كم شاعر يذهب مرور الزمان »

'How many bards gild the lapses of Time'

قليلون من كانوا غذاء
لروح خيالي ـ أطيل التأمل
في روائعهم الجميلة ، ما علق منها في الأرض أو في السماء .
ومرارا عندما أجلس لنظم القصيد
كل هذه تحاصر عقلي زرافات .
دون إحداث فوضى أو إزعاج
محدثة موسيقا بهيجة .
ومثلها تلك الأصوات التي لا تحصى ، ويخزنها المساء
أصوات الطيور ، وهمس أوراق الشجر
خرير المياه ، والأجراس التي تقرع
أصواتا وقورة ، وآلاف غيرها
والتي يصعب تمييزها بسبب بعدها
تحدث موسيقا بهيجة وليس صخباً مريعا . (٣٤)

هذا المزج بين أصوات الماضي المتزاحمة حول الناظم ، وأصوات الحاضر ؛ بين شعر الطبيعة الحاضر ، وشعر الانسانية الماضي ـ صفة تميز الشعر المبكر لدى جون كيتس . وبهذا فإن تراكمات الماضي ليست دائما عقبة كأداء في وجه الشاعر الحديث . كما يقول هارولد بلوم Harold Bloom في معرض حديثه عن نيتشه إنه « كما أصرّ دوما هو ووريث جوته في رفضه التفاؤل اعتبار الماضي الشعري عائقا أمام الابداع ، وجوته مثل ميلتون ، استوعب نتاج السلف بنهم وشهية بعيدا عن القلق . . . لكن نيتشه لم يشعر يوما بالضيق نتيجة كون شبح سلفه يظلله كليا . »(٣٥)

الحقيقة أن شبح السلف ظل يلاحق كيتس في جميع مراحل تطوره ، فها هو يعلن أن الرئيس المباشر له في تأليف أولى قصائده القصصية انديميون Endymion هو وليم شكسبير ، حتى إن شعار القصيدة مأخوذ من سونيته لشكسبير يبدي فيها تبرمه من أن وصفه الفني الرائع لحبيبته لن يقابل بالتصديق ، بل سيعد ضربا من خرف الشاعر أو بقايا أوزان من عصر قديم . »(٣٦) هذا بالضبط ما كان يقلق كيتس ـ معقولية معالجته لأسطورة انديميون وسنثيا Cynthia اليونانية القديمة

---

(٣٣) انظر , E .C .Petet , On the Poetry of Keats (1957 , rpt .London : Cambridge Univ . Press , 1970) ,p .I .

وانظر أيضا بحث الدكتوراه الذي قمت به بعنوان
Yosif Tarawneh "The Conquest of Time," Diss. Indiana University 1981, pp. 1-3.

(٣٤) John Keats, The Poems of John Keats, ed. Jack Stillinger (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1978), p. 63.

(٣٥) انظر Bloom, p. 50.

(٣٦) Shakespeare, p. 43.

من منظار حضاري جديد . يتجلى هذا القلق أيضا في رسالته إلى صديقه بنيامين بيلي Benjamin Bailey حول أهمية هذه القصيدة : « ستكون امتحانا ، بل محاكمة لقدرات خيالي ، وإبداعي ، الذي هو شيء نادر فعلا . »[٣٧] وإعادة سبك هذه الأسطورة في قصيدته ستأخذه « خطوات عديدة باتجاه معبد الشهرة . »[٣٨] ويؤكد كيتس في نهاية رسالته أن ما كفل الخلود لكبار الشعراء أمثال شكسبير وميلتون وسبنسر هي تلك الروائع الملحمية والمسرحيات الخالدة .

والبحث عن الديمومة ضمن اطار الفن الخالد ممثلا بالتراث المتجدد يسوق كيتس إلى القول في مطلع الكتاب الأول من انديميون Endymion ، مبرزا لا نهائية وخلود الفن :

كل تلك الروائع القصصية التي سمعناها أو قرأناها

نبع سرمدي لشراب خالد ،
يتدفق علينا من جوف السماء »[٣٩]

وفي مطلع الكتاب الثاني من هذه القصيدة يعود إلى فكرة أن الفن المتجدد انتصار على ديدن الزمان ، بل على التاريخ باعتباره سجلا وثائقيا لاحداث الماضي ضمن سياق الزمان . فبينما يهتم التاريخ بتوثيق أحداث الماضي مع إهمال الحاضر والمستقبل ، فإن الفن يمنح هذه الأحداث حياة متجددة على مر العصور نتيجة لربطها بالتجربة الانسانية الكونية دون التخصيص . ويخلص كيتس في مقدمته إلى التأكيد على أن معالجة التاريخ لحصار طرواده كحدث من الماضي السحيق لا تعدل معالجة هوميروس لهذا الحدث في الالياذه والأوديسه ، حيث أضفى عليه طابعا إنسانيا عاما ، معيناً متجددا تنهل منه الأجيال المتلاحقة دون استنفاده . وبهذا ، فإن كيتس يرى بأن التراث الفني متجدد في معانيه ، وان حقائق الفن لها ديمومة أكثر من حقائق التاريخ . وهذا ما دعاه أيضا إلى الاعتقاد بأن مسرحيات شكسبير التاريخية تتضاءل فنيا أمام مسرحياته المأساوية ، ذلك أن الأولى سجينة لحقائق التاريخ لا تستطيع الافلات منها ، أما الأخيرة فتغوص في بحر الانسانية مما زاد في جاذبيتها ليس لكيتس فحسب ، ولكن للعديد من القراء .

أما بعث التراث عن طريق صبه في قوالب جديدة فهي مسئولية الشاعر الحديث والذي يمثله انديميون En-dymion في بحثه الدائم عن الخلود من أجل تجسيد أحلامه ورؤاه في التوحد مع ذات الآلهة ديانا Diana أوسنثيا Cynthia[٤٠] .

وما يهمني في هذا المجال هو مشهد بعث الأموات في الكتاب الثالث من القصيدة ، الذي أنجزه انديميون بالتعاون مع جلوكوس Glaucus في لجة البحر . غاص جلوكوس في البحر بحثا عن الخلود والحقيقة ليجد « سيرسي » Circes ويقع في حبها . وعندما اكتشف حقيقتها البشعة ، حكمت عليه - باللعنة الأبدية التي تلاحق البشرية جمعاء - أن يشقى بعمر طويل يعرف نحو العجز والترهل دون الوصول إلى الموت المريح من غوائل الزمان . ليس هذا فحسب ، بل عليه أن يكون حارسا على أجساد المحبين الذين تصرعهم سيرسي Circes في خضم البحر على مر السنين ، حتى يأتي منقذ ينجز بعض الطقوس اللازمة ليعيدهم إلى الحياة من جديد . عندها

(٣٧) انظر The Letters of John Keats, I, 169
(٣٨) نفسه ، ص ١٧٠
(٣٩) The Poems of John Keats, p. 103
(٤٠) انظر Tarawneh, pp. 97-107

يكتسب جلوكوس حريته من تلك اللعنة ، وهو الذي لفظ حياة الانسان ضمن إطار الزمان بحثا عن الخلود . هذا المنقذ الموعود هو انديميون ـ ذلك الشاعر الذي هجر الحياة الانسانية الفانية بحثا عن الخلود مع محبوبته المقدسة ـ الذي سيبعث الحياة في أجساد العشاق من جديد . وبهذا وعن طريق مشاركته في إنقاذ جلوكوس العلب وإحياء الموتى يأخذ بحث انديميون بعدا انسانيا عميقا . إن دور جلوكوس الحارس على هذه الأجساد المحنطة هو دور التراث في اكتناز قصص الحب ، كتلك التي يحتفل بها كيتس هنا . من أجل أن تحييها أجيال المستقبل من الشعراء . وما قام به انديميون لا ينبيء فقط عن تيقظ حسه الانساني تجاه جلوكوس، بل هو ضرب من الفعل الشعرى الخلاق . أى أنه قادر على احياء الموتى ليس فقط بالمعنى الحرفي للأسطورة ، ولكن عن طريق تمثله للتراث مانحها حرية كونية في شعره .

وكما خاص جلوكوس في البحر ، وخاض فيه انديميون بحثا عن التوحد في الحقيقة الخالدة لمحبوبته ، فإن كيتس هو الآخر يحدثنا عن ضرب من الغوص في لجة هذه القصيدة :

« في انديميون غصت رأسيا في لجة البحر . وبهذا تعرفت على الرمال والصخور أكثر مما لو بقيت على الشاطيء الأخضر ، وعزفت الناى السخيف ، وأخذت الشاى والنصيحة المريحة ـ لم أخف من الفشل ، لأنني أفضل أن أفشل على أن لا أكون بين العظماء . »[٤١]

على الرغم من الشعور بالفشل في مشروع نبيل ، فإن تجربة كتابة انديميون أحدثت عند كيتس « تغيرا بحريا »[٤٢] ـ على حد تعبير شكسبير في مسرحيته العاصفة The Tempest . هذا التغير شمل كثيرا من الأفكار التي سيطرت على كيتس في مرحلته المبكرة . فالخيال الهروبي في عالم الأحلام بعيدا عن المعاناة الانسانية في أعماله الأولى ، انقلب إلى تيقظ وإحساس بصراع البشرية وآلامها ، مدركا حقيقة أن الزمان لا يمكن قهره إلا من خلال تجرع كأس الزمان حتى الثمالة . وبهذا يرسي الخيال الهروبي ، ويصبح ضربا من المواجهة مع صنوف التعاسة البشرية ، « والألم العملاق الذي يحتضر هذا العالم » ، كما ورد في قصيدته سقوط هيبريون : حلم The Fall of Hyperion : a Dream وهيبريون Hyperion في المرحلة المتأخرة من تطوره .

يهيمن على هذه المرحلة من شعر كيتس شبح الشاعر ميلتون Milton الذي ظل يلاحقه في ملحمته هيبريون Hyperoin وكان كيتس هجرها ولم ينهها لاحساسه بوجود أصداء ميلترية في ثناياها بشكل واضح . يحاول كيتس في هذه القصيدة تجسيد مفهومه لتداخل العمليات التاريخية وحتمية التغير من خلال أسطورة الصراع بين جيلين من الآلهة اليونانية القديمة ـ العمالقة Titans المخلوعين عن العرش الالهي ، والآلهة الأولمبية Olympians التي احتلته بدلا منهم . أما إدراك ترابط عمليات التغير وحتميتها فإنه يبدو جليا في حديث حكيم العمالقة ، أوقيانوس Oceanus ، في محاولة لاقناعهم بنواميس الوجود :

وأولا بما أنكم لستم أول القوى ،
كذلك فإنكم لستم آخرها ، لا يمكن لهذا أن يكون ـ
إنكم لستم البداية ولن تكونوا النهاية . [٤٣]

---

(٤١) The Letters of John Keats, I, 374.

(٤٢) Tarawneh, p. 104-105

(٤٣) The Poems of John Keats, p. 346.

أساطير الآلهة الجديدة ، فإنه يظهر في عمق النظرة الانسانية الشاملة لأبعاد هذا الوجود المأساوي . وهذه النظرة العميقة بالذات هي التي يحققها أبولو Apollo - ذلك الرمز الشامل لشخصية الشاعر عند كيتس - في مشهد تأليهه وهو يستقي « المعرفة الضخمة » من وجه نيموسين Mnemosyne الهة الذاكرة :

أسماء ، وأفعال ، وحكايات قديمة ، وأحداث جلل ، وثورات

عظمات ، وأصوات سلاطين ، وصرخات عذاب ، ضروب من الخلق والدمار ، كلها مجتمعة تتدفق في زوايا دماغي الواسع وتألقي . (٤٤)

إن اله الشعر يولد ضمن موقف معاناة لنوع من المعرفة الكلية بالزمان كجزء لا يتجزأ من التجربة المأساوية للانسانية . هذه المعاناة ضرورية ليس لتأليه أبولو فحسب ، بل لتمكين الشاعر من أن يجد طريقه الى معبد التراث الخالد حيث يصبح عمله جزءا من انجازات الانسانية العظيمة . وأجيال الآلهة هي في التحليل النهائي أجيال الشعراء المتلاحقة ضمن التراث . بمعنى آخر ، فان كيتس في قصيدته هيبريون يصبح شاعر مواجهة لا شاعر هروب ، وأبولو هو مثال الشاعر الذي يموت في الحياة وبالتالي يحقق ألوهيته .

يبدو أن التفاؤل في الحياة وعمق التوجه الانساني للفن هو المعيار الحقيقي في نهاية المطاف لأصالة هذا الفن وخلوده . وفي هذا المجال ، نجد كيتس يعقد مقارنة مطولة بين وليم ووردزورث William Wordsworth وجون ميلتون John Milton من حيث حدة نظرة كل منهما وعمقها في « رؤيته للعقل أو القلب وطبيعة الانسان . » (٤٥) ويضيف كيتس اعتقاده بأن « ووردزورث أعمق من ميلتون - مع أنني أعتقد بأن ذلك اعتمد على التطور العام والكثيف للفكر أكثر من اعتماده على العظمة الفردية لعقله . » (٤٦) وهذه المقارنة في اعتقادي جاءت في محاولة من كيتس كي يرى أين يقف هو بين هؤلاء العمالقة ، خصوصا ميلتون . ولهذا فإنه أعاد صياغة هيبريون من جديد للتخلص من شبح ميلتون ، وجاء ذلك في قصيدته سقوط هيبريون : حلم **The Fall of Hyperion : A Dream**.

ان سقوط هيبريون تمثل تحول خيال الشاعر إلى مواجهة نهائية مع معاناة « الألم العملاق في هذا العالم » (٤٧) . وبتعبير أدق ، فإن هذه اللحمة الشخصية التي يحل فيها كيتس محل أبولو ، تبرز تحول الشاعر من مجرد حالم إلى شاعر حقيقي يكرس فنه لفهم الوجود المأساوي ، في عالم الموت والتغير اللامتناهي والعذاب الدائم ، فهماً إلهيا . إنها أنشودة إنسانية تتغنى بانتصار أحفاد آدم بعد السقوط من عالم البراءة والنعيم السرمدي إلى عالم التعاسة المقيمة والموت والفناء .

لقد وضع كيتس نفسه في مركز الأحداث ، ومعلمته التي تشهد ميلاده هنا ليست نيموسين Mnemosyne ، بل مونيتا Moneta التي تحرس معبد التراث الانساني ، ولا تسمح لأحد أن يدخل إليه إلا من تمثل وعانى ذلك الألم العملاق للوجود الانساني . وحارسة معبد التراث تأخذ بيد القادم الجديد ولكن بعد أن يعاني خبرة الموت على درجات بوابة هذا المعبد . « والموت في الحياة » ضروري لمعاناة الشاعر .

---

(٤٤) نفسه ، ص ٣٥٥

(٤٥) انظر The Letters of John Keats, I, 281,

(٤٦) نفسه ، ص ٢٨١

(٤٧) انظر The Poems of John Keats, p. 482.

يشاهد الشاعر في المعبد الصخرة التي تضم كل الانجازات الانسانية الماضية ، لكن ما يراه في وجه مونيتا أبلغ في مضمونه من كل الرؤى ـ ذلك الوجه الذي يذبل على الرود دون أن يذوى ، ويخطو نحو الموت بنقائه المريع دون أن يموت .[٤٨]

ان مونيتا تجمع في شخصيتها وفي تعابير وجهها ظلال الذاكرة الانسانية ، وكاهنة للعبد الحاضر ، ونبية المستقبل ، وبهذا فهي تربط بين المتغير والثابت في الضياع الدائم في ملامح وجهها . وهي أيضا قابلة الشعراء ومعلمتهم ، عندما يولدون في خضم التراث . وهي بهذا تحوير لشخصية جلوكوس **Glaucus** في انديميون **Endymion** . الا أن سقوط هيبريون : حلم ، في تصويرها لشخصية مونيتا ، معلمة الشاعر ومربيته ، تظهر تمثلا لما فعله دانتي **Dante** في الكوميديا الالهية Divina Comedia وفي سفر الجحيم **Inferno** بالذات . وشتان ما بين بياتريس **Beatrice** مربية دانتي ومونيتا مربية كيتس . الا أن كيتس قد حقق فعلا قمة انجازه الفني عن طريق تمثله الرائع لمعطيات التراث ، سواء ما تعلق بالتراث الانجليزي أو بالأساطير اليونانية أو بجحيم دانتي .

حري اذن بحارسة معبد التراث أن يكون وجهها صحيفة خط عليها الزمان آثاره دون أن يفنيها ، الا كيف يفنيها وهي الوعي الكامل الذي شهد كل العصور وتمثل صراعاتها الكبرى في البحث عن الحقيقة . أما معبد مونيتا فهو معمار سرمدي يتحدى قانون الفناء ، ويشيء بانتصار الانسان على سنة التحول والتغير التي هيمنت وتهيمن على الوجود بعد السقوط من براءة النعيم . هذا التصور لامتداد التراث وحيويته وشموليته في رموز القصيدة وصورها ، يشير إلى أن الشاعر يرى نفسه استمرارا لخطوط هذا التراث ، وأن خلوده لا بد أن يكون عن طريق التراث .

يتضح لنا من تشرب كيتس للتراث الأسطوري والديني والأدبي حسه التاريخي العميق ، ذلك الحس الذي تحدث عنه توماس شيرن اليوت **T.S. Eliot** في مقاله « التراث والموهبة الفردية » "Tradition and the Individual Talent" والتي صدرت عام ١٩١٩ ، قائلا :

« إن التراث قضية ذات أهمية شاملة . إذ لا يمكن توارثه ، ولكن إذا أردته لا بد أن تحصل عليه بالمثابرة الجادة . إنه يتعلق في المكانة الأولى ، بالحس التاريخي الذي لا غنى عنه لمن أراد أن يستمر كشاعر . . . والحسّ التاريخي لا يعني فقط بإدراك الماضي ماضيا ، ولكن بحضوره أيضا ، الحس التاريخي يجبر المرء على أن يكتب ليس وهو يعاني تجربة جيله المعاصر حتى العظام فحسب ، بل وهو يشعر بأن كافة الأدب الأوروبي من هوميروس ، وضمن ذلك أدب أمته برمته ، يشكل وجودا متزامنا ، وله نظام متزامن . . . وهو ما يجعل كاتبا ما مدركا لمكانته في التاريخ وواعيا لمعاصرته » [٤٩] .

وكل من قرأ الأرض الخراب **The Waste Land** يدرك مدى تشرب اليوت لمخلفات التراث الانساني الماضي ، ناهيك عن تجذيره لهذه القصيدة في الأدب الغربي عامة والأدب الانجليزي بشكل خاص .

وقد نحا منحى كيتس واليوت العديد من المنظرين في اهتمامهم بقضية التراث على أنها « الذاكرة الجماعية للعرق » Race / memory ، وهذا التعبير للشاعر

(٤٨) نفسه ص٤٨٤ ـ ٤٨٦ ، حيث يركز الشاعر على التفاصيل الدقيقة لوجه مونيتا .

(٤٩) T.S.Eliot, Selected Essays (New York: Harcourt, Brace and World, 1964), p.5.

الأمريكي عزرا باوند Ezra pound (٥٠) . يقول جورج سول George Soule « يجب على النقاد الواعين أن يميزوا الصالح من الطالح . . ويجب عليهم أن يقدموا الشهادة على حقيقة أن الفن ليس متعة لتزجية لحظات الفراغ والكسل ولكنه الوعي العرقي » (٥١) . ويقول جون كولد فلتشر John Could Fletcher في معرض حديثه عن الشاعر ريتشارد آلدنغتون Richard Aldington « ليست مهمة الشاعر الحديث في إغماض عينيه عن الماضي ، بل في رؤية أعمال الأجيال السابقة كبنيان لم يكتمل بعد ، والشاعر يولّد مرة أخرى المقاصد الحية لمهندسيه الأوائل ، باحثا عن إنضاجه في نوع الاضافات التي يمكنه أن يساهم بها فيه » (٥٢) . وأن كان جون كيتس قد بدأ مثل هذه التصورات في بداية القرن التاسع عشر - حيث مونيتا تحمل ذاكرة العرق الجماعية - فإنه قد أصبح جزءا من التراث الأدبي الانجليزي يطارد بشبحه شعراء مثل الفرد لورد تينسون Alfred Lord Tennyson ، ووليم بتلر ييتس W.B. Yeats ، وسوينبرن Swin-burne وحتى اليوت وأصحاب المدرسة التصويرية "Imagism" في الشعر الحديث والمدرسة الأسطورية ، تماما كما كان هو فريسة من سبقوه من العظماء . ومسيرة كل شاعر أصيل هي في نهاية المطاف صراع مع عنصر الزمان والموت ينتهي بإعلان انتصاره نتيجة فهمه لمعطيات الزمان ، مقارعا إياه بنفس السلاح كي يصل إلى قلعة التراث ويصبح جزءا في حجارتها السرمدية ، ويرسي لبنات الفن الخالد الممثل والمتمثل لعذاب الوجود الانساني ومأساويته .

●●●

هذا الانتصار للشاعر عند كيتس ، نشهده هزيمة منكرة في صفحات كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب » ، الذي يتحول لا إلى التصور الاستمراري المتكامل ، بل إلى التمرد والانسلاخ عن كل ما أنتجه العقل العربي من أدب في الماضي . لكن ما يشفع للشابي أنه كان غرير التجربة وحديث العهد بالنقد الأدبي ، حيث سطر رسالته هذه في سن العشرين . وكان أيضا واقعا تحت تأثير الكثير مما كان يسمعه أو يقرؤه عن المعركة الدائرة في مصر حول القديم والحديث ، وخصوصا الآراء التي روج لها أصحاب مدرسة أبولو في الشعر والتي استوردوها من المدرسة الرومانسية الانجليزية من أمثال أحمد زكي أبي شادي وعبد الرحمن شكري وغيرهما . وبالتالي جاء تقويمه للتراث القديم سطحيا مغرقا في البعد عن الحقيقة . ها هو يخلص في نهاية حديثه إلى أنه « ينبغي لنا إن أردنا أن ننشيء أدبا حقيقا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته إلى الحياة ، لأنها لم تعد صالحة للبقاء في مثل هاته العصور التي تتوثب يقظة وانتباها . » (٥٣) يجب أن « نتخذ لنا أدبا قويا فيه ما في الحياة الحاضرة من عمق في الفكر وسعة في الخيال ودقة في الشعور لما أن نتخذ الأدب العربي الذي عرفنا خلوه من مثل هاته الأمور مثلنا الأعلى الذي ننسج على منواله فذلك هو الخمول وذلك هو الموت الزؤام . . . من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة . » (٥٤) وفي خضم جبريائه يقول يجب : أن « نعد الأدب العربي كأدب من الآداب القديمة التي نعجب بها ونحترمها ليس غير . أما أن يسمو هذا

(٥٠) Ezra Pound, "I Gather the Limbs of Osiris," The New Age, X,13 (January 1912), p. 299.

(٥١) George Soule, "New York Letter," The Little Review, I, 5 (July 1914), p. 43.

(٥٢) John Could Fletcher, Three Imagist Poets, The Little Review, III, 3 (May 1916), p. 32.

(٥٣) الشابي ، ص١١٢ .

(٥٤) نفسه ، ص ١٠٦ .

الاعجاب إلى التقديس والعبادة والتقليد فهذا ما لا نسمح به . » (٥٥)

لقد تناسى الشابي أنه أيضا سيصبح جزءا من تركة الأمس . لعل في هذه الآراء مغالطات أملتها حماسة الشابي المتطرفة لقضية التجديد ، وانفعاليته واضحة في موقف يفترض أن يتسم بالتجرد الموضوعي المطلق . المغالطة الأولى هي إحساسه بفقر التراث العربي القديم ، أما الثانية فهي التصور بأن الأدب الحديث ينشأ ويترعرع بمعزل عن سوابق الماضي ، وأما الثالثة هي إيمانه بأن المواقف الممكنة في تسخير معطيات التراث هي التقديس والعبادة والتقليد .

وإن كنت قد فندت المغالطة التاريخية الأولى ، فإنني سأتحدث عن امكانية تطليق تراث الماضي ، وعن احتمال استخدام التراث كما فعل كيتس ليحقق أغراض الشاعر الحديث . التصور القائل بأن حاضر الأجيال مقطوع عن ماضيها تصور هش لا يمكن للعقل قبوله ، إذ أن حتمية الحس التاريخي لا تدع مجالا للاختيار . وفي المقابل ، من خطل القول إنكار وجود تباين جوهري بين الأمس واليوم . يذهب ليونيل ترلنج Lionel Trilling في مقالته « الاحساس بالماضي The Sense of the past » إلى الاعتقاد بأنه « إذا سلمنا جدلا بأن الشاعر العظيم هو من يثبت معاصرته لجميع الأجيال من خلال نتاجه ، فإن من العبث الحقيقي تجاهل تمثله وتمثيله لخبرات عصره بالذات . » (٥٦) إذ أننا لا نفي الشاعر حقه بتقريبه منا إلا بمعرفتنا بمدى بعده عنا . بمعنى أوضح ، يمكن أن تقابل قصيدة لذى الرمة أو لامية الشنفرى بالقبول والتقدير بصفتها نتاجات للحظات معينة في الماضي ، لكن هذا قد ينقلب إلى عدم استحسان أو رفض لو أنهما ظهرتا في عصر متأخر كعصرنا الحاضر . وهذا مايؤكد أهمية الحس التاريخي في تقييم التراث الذى يلازم الشاعر والناقد على حد سواء .

أجد من الصعب تصور انفصام بدر شاكر السياب عن معطيات التراث العربي وهو الذى يوظفها في رائعته « أنشودة المطر » :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى إذاما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر . (٥٧)

رفض الختم عن الخمرة المعتقة يرجّع أصداء لشتات القصائد العربية في الخمريات ليس أقلها ماتغنى به أبو نواس . وفض البكارة له ما يبرره في ميلاد ثورة الرجال ، وفي تصور العراق كالمرأة الحبلى ، رمز العطاء والوجود . أما ما كان من أمر ثمود فهو توظيف لغابر هذا التراث في سياق السياب الحديث والمعاناة القاسية للشاعر الذى يلتفت إلى الماضي في وقت الأزمات كي يجد فيه العزاء والثراء ويستمد منه الطاقة .

ولا أخال شعر الشابي خاليا من أصداء التراث ، على الرغم من كل صرخاته واحتجاجه الشديد على هذا التراث . كيف يكون ذلك وهو صاحب الاطلاع الواسع على مخلفاته كما يدل على ذلك في كتاب الخيال الشعرى عند العرب . عندما نخرج من الخيال الشعرى وندخل إلى شعره فإننا في أرض آمنة ، تستقي من خيرات التراث العربي وتخصب من مائه . من غير الممكن تصور قصيدته « صلوات في هيكل الحب » بعيدا عن الروائع الأدبية لشعراء الحب العذرى من أمثال قيس ابن الملوح . يقول الشابي

---

(٥٥) نفسه ، ص١٠٦ .

(٥٦) Lionel Trilling, "The Sense of the Past," in Influx: Essays on Literary Influence, pp. 25-30.

(٥٧) بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب (بيروت : دار العودة ١٩٧١) ، المجلد الاول ص ٤٧٧ .

وارحميني ، فقد تهدمت في كو
ن من اليأس والظلام المشيد
أنقذيني من الأسى ، فلقد
أمسيت لا أستطيع حمل وجودي
في شعاب الزمان والموت أمشي
تحت عبء الحياة جم القيود
وأماشي الورى ونفسي كالقبر
وقلبي كالعالم المهدود
ظلمة ، ما لها ختام ، وهول
شائع في سكونها الممدود
وإذا ما استخفني عبث الناس
تبسمت في أسى وجمود
بسمة مرة كأني أستل
من الشوك ذابلات الورود (٥٨)

هذه اللوعة المشوبة والاحساس بالظلمة والموت والأسى كلها دفعت قيس بن الملوح إلى القصر :

أيا ليل زند البين يقدح في صدري
ونار الأسى ترمي فؤادي بالجمر
أبى حدثان الدهر إلا تشتتنا
وأي هوى يبقى على حدث الدهر
تعز فإن الدهر يجرح في الصفا
ويقدح بالعصرين في الجبل الوعر
وإني إذا ما أعوز الدمع أهله
فزعت إلى دحياء دائمة القطر
فوالله ما أنساك ما هبت الصبا
وما ناحت الأطيار في وضح الفجر
وما نطقت بالليل سارية القطا
وما صدحت في الصبح غادية الكدر

وما لاح نجمٌ في السماء وما بكتْ
مطوّقة شجواً على فنن السدر
وما طلعت شمسٌ لدى كل شارق
وما هطلت عين على واضح النحر
وما اخطوطش الغريب واسودّ لونه
وما مرّ طول الدهر ذكرك في صدري
وما حملت أنثى وما خبّ ذعلبٌ
وما طفح الأذيّ في لجج البحر (٥٩)

شعاب الزمان هي حدثان الدهر وقيود الحياة التي يشكو منها الشابي . ولكن الفرق واضح بين صلوات الشابي وصلوات قيس . الحقيقة أن صلاة قيس صلاة كونية روحانية خالية من دنس الحسية التي شكا منها الشابي ، وإن الطبيعة كلها تهب مشاركة له في هذه الصلاة . والمرأة المحبوبة هنا هي محراب الوجود . والأكثر من ذلك أن قيسا يقف أمام الطبيعة وقفة « المتعبد الخاشع أمام على الجليل » (٦٠) . لا بد أن الشابي قد هضم الكثير من أمثال هذه القصيدة في التراث وشكل ما تمثله في صلواته في هيكل الحب .

وبالاضافة فإن حديث أبي القاسم الشابي عن نوازع القدر وصروف الدهر ، يشمل الكثير من شعره مثل « حديث المقبرة » « وإلى الموت » « ودموع الألم » وغير هذه القصائد . وهنا يظهر شعره امتدادا للكثير مما قيل في الأدب العربي القديم ، في جاهليته وإسلامه ، عن الدهر والموت ومأساوية الوجود . ها هو في قصيدته « زوبعة الظلام » يتغنى :

يا أيها الماضي الذي قضى
وضمه الموت وليل الأبد !

(٥٨) أبو القاسم الشابي ، ديوان أبو القاسم الشابي (بيروت : دار العودة ١٩٧٢) ، ص٣١٠ .
(٥٩) قيس بن الملوح بن مزاحم ، مجنون ليلى ، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٠) ، ص١٥٩
(٦٠) الشابي ، الخيال الشعري ، ص٦٧ .

يا حاضر الناس الذي لم يزل
يا أيها الآتي الذي لم يلد!
سخافة دنياكمُ هذه
تائهة في ظلمة لا تحد! [٦١]

ويقول أيضا في « شكوى ضائعة »

يا ليل ما تصنع النفس التي سكنت
هذا الوجود ومن أعدائها القدر؟
ترضى وتسكت؟ هذا غير محتمل
إذنْ، فهل ترفض الدنيا وتنتحر؟
وذا جنون لَعَمْري، كله جزع
باك، ورأي مريض كله خور!
قد كبل القدر الضاري فرائسه
فما استطاعوا له دفعا ولا جوزوا
وخاط أعينهم، كي لا تشاهده
عين، فتعلم ما يأتي وما يذر [٦٢]

ويخلص في نهاية هذه القصيدة إلى القول:

وقهقه القدر الجبار، سخرية
بالكائنات. تضاحك أيها القدر
تمشي إلى العدم المحتوم، باكية
طوائف الخلق والأشكال والصور
وأنت فوق الأسى والموت مبتسم
ترنو إلى الكون، يبنى ثم ينتثر [٦٣]

لا مجال لحصر الاشارات الكثيرة إلى حبائل القدر وغوائل الدهر في الشعر العربي، ولكني أتصور وقفة القدر رانيا إلى الكون في بنائه واندثاره في نهاية قصيدة « شكوى ضائعة » كوقفة الشاعر الجاهلي بالطلل يرثي خراب الديار، ويندب هذا الوجود المأساوي ويلعن الزمان والتغير. ولقد كان للشابي وقفة مماثلة في « حديث المقبرة »، وتأملاته في الموت والحياة تشبه وقوف الشاعر بالطلل، مذكرة إياي ببكائية مالك بن الريب عندما رثا نفسه. وأحسبني عندما أسمع أبيات الشابي أيضا أنني في حضرة ديك الجن وهو يعزي جعفر بن علي الهاشمي:

تغفل والأيام لا تغفل
ولا لنا من زمن موئل
والدهر لا يسلم من صرفه
أعصم في القنة مستوعل
يتخذ الشعرى شعارا له
كأنما الأفق له منزل
يطلب من قاجئة معقلا
وهو لما يطلب لا يعقل
والدهر لا يسلم من صرفه
مسربل بالسرو مُشْبَيلُ
والدهر لا يحجبه مانع
يحجبه العامل والمفصل
يصغى جد يداه الى حكمه
ويفعل الدهر بما يفعل [٦٤]

---

(٦١) انظر، ديوان أبو القاسم الشابي، ص٤٤٩ - ٤٥٠.
(٦٢) نفسه، ص ٤٧٥ - ٤٧٦.
(٦٣) نفسه، ص٤٧٨ - ٤٩٧.
(٦٤) - انظر القصيدة كاملة في كتاب أبي الفرج الاصبهاني، الأغاني، (بيروت: طبعة دار احياء التراث العربي مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٩٦٣) المجلد ١٤، ص ٦٣ - ٦٤.
والحقيقة أنه لامجال لحصر الاشارات الى الدهر في التراث العربي القديم هنا وذلك لكثرتها وشيوعها على عدد كبير من القصائد في عصور الشعر العربي المتوالية. وانما جيء بهذه القصيدة فقط للمثال وليس الحصر.

لئن دعا الشابي في حداثة سنه إلى رفض التراث جملة وتفصيلا ، فإنه لم ينج ، ولم يكن لينجو من أثره ، فإنني أجزم بأن شعره الناضج هو نمو في هذا التراث العربي ، ولا بد أن نجد جذوره في كل ما سبق من أدب . كيف لا والتراث هو « الذاكرة الجماعية للعرق » لقد سخّر أبو القاسم الشابي ، بوعي أو دون وعي ، التراث الأدبي في شعره تماما كما فعل جون كيتس ، ولكن أسس الرفض عنده جاءت نظرية . وإن كان موقف الشابي السلبي سطحيا ، فإن تمثله للتراث وتمثيله له في أشعاره يدل على الجانب الايجابي الاستمراري الذي ظهر لدى كيتس . جاءت إيجابية الالتزام بمعطيات التراث عند كل من الشاعرين متسقة مع سنن التطور التاريخي وجدليتها في ذلك النسيج المترابط من الحاضر والماضي والمستقبل . والأدب بتراثه عملية تاريخية لا يمكن بتر الحاضر فيها عن الماضي ، ولا الماضي عن المستقبل ، عضوية تعيش وتنمو في إطار الزمان ولكنها سرمدية الوجود ، ولربما بحرارة كتاهنة مثل « مونيتا » الأسطورية ، قابلة الشعراء ومربيتهم . لكننا في النهاية نفسح المجال أمام الخيال ليسخر كل أدوات التمني من أجل استكمال تينك اللوحتين اللتين برزت معالمها الرئيسية ، ولكنها لم تأخذا شكلهما النهائي - إذ لم يقيض الله لكل من الشابي وكيتس أن يعيشا طويلا ، ولم يمهلهما الموت بعد مرحلة الشباب الأولى . على أن معبد « مونيتا » الخالد سيبقى مفتوحا لكل من تمثل عذاب الانسانية - ذلك الألم العملاق الذي يعتصر هذا العالم على حد قول جون كيتس .

***

سمر الملوك

ندية ابراهيم عارف

(استاذ مساعد ، كلية التربية ، جامعة طنطا)

عندما نقرأ هذا الكتاب نقرأ سيرة ذاتية ، بأدق تفاصيلها ، لتلك المرأة التي أطلق عليها العديد من الأسماء : « فرانسين » « بنيت » ''Bignette'' ، « الهندية الفاتنة » ، « مدام سكارون » « لبريان » ، « الماركيز دي مانتنون » ، و « زوجة الملك » . . . تلك المرأة التي عاشت أربعة وثمانين عاما ، أربعون منها بجانب الملك ، لعبت خلالها دورا هاما في تاريخ وحضارة فرنسا في القرن السابع عشر وفي أوائل القرن الثامن عشر . انها شاهدة على هذا العصر ، فقد ألفت حياة الصالون حين كانت زوجة للشاعر الفرنسي سكارون ، ثم عاشت في كواليس القصور الملكية مدة عشرة أعوام حين كانت مربية لأبناء الملك غير الشرعيين (أبناء مدام دي مونتسبان) ، ثم زوجة للملك لويس الرابع عشر « الملك الشمس » أو « لويس العظيم » هذا الحاكم الذي ترك بصماته على تاريخ وحضارة أوروبا ، والذي كان قد أعطى « حقا إلهيا » وسلطة مطلقة في الحكم على بلاده . تزوجها سرا بعد وفاة الملكة ، ماري تيريز الاسبانية ، فعاشت في البلاط ، زوجة يستشيرها في أدق أمور الحكم .

هذه الحياة الحافلة ، المليئة بالمغامرات والمواقف الهامة والصعبة ، تقدمها لنا مؤلفة الكتاب الذي نعرضه ، في شكل سيرة ذاتية ، جمعت معلوماتها من مراسلات ومذكرات مدام دي مانتنون التي تركت بعد وفاتها - في عام ١٧١٩ - ما يقرب من ثمانين مجلدا من الرسائل ، احتفظت منها أديرة سان سير بحوالي أربعين مجلدا . كانت هذه المجلدات قد تبعثرت وفقد الكثير منها مع توالي الحكام والثورات . ومدام دي مانتنون قد أحرقت بنفسها جميع الخطابات التي كان الملك يرسلها اليها ، حين كان يسافر للحروب أو لأغراض أخرى . ولا يوجد للأسف طبعة كاملة تضم هذه المجموعة الضخمة والقيمة من الرسائل ، بل هناك طبعات تخص جزءا من

بعض العصور ، أو حادثة بعينها من الأحداث الكثيرة التي عاشتها مدام دي مانتنون .

وقد استعانت المؤلفة أيضا لاعداد هذا الكتاب بمذكرات مدام دي مانتنون التي كانت قد أحرقت الكثير منها حين شرعت مدام دي مونتسبان في كتابة مذكراتها ، بعد أن هجرها الملك مع بعض أبنائها بعيدا عن القصر . كما استفادت المؤلفة أيضا بالارشادات العديدة التي كانت توجهها مدام دي مانتنون الى بنات سان سير لتشارك في اعدادهن وتربيتهن الخلقية والوطنية . وبمهارة الكاتبة القديرة ، أضافت المؤلفة الكثير من هذه الارشادات الى الرسائل والمذكرات لتثري بها محتوى الكتاب .

كانت بعض هذه الارشادات مؤلفة في شكل « الحوار ، والحِكَم » ، هذه الكتب التي نشر الكثير منها في القرن التاسع عشر واستعانت المؤلفة أيضا بمذكرات مدام دي كايلوس Mme De Caylus ابنة اخ مدام دي مانتنون ، وأيضا مذكرات سكرتيرتها الخاصة التي كانت تحتفظ بالعديد من الأوراق ، ترى فيها مدام دي مانتنون تفاصيل دقيقة لأحداث هامة مثل وفاة الملك وزيارة الوصيّ على العرش لها .

يقع هذا الكتاب في ٥٧٣ صفحة ، كما يضم عشرين فصلا بخلاف المقدمة . اختارت له المؤلفة عنوانا مبهما ! « عمر الملوك » ، ونقرأ به حياة مدام دي مانتنون . ولدت عام ١٦٣٥ وتوفيت عام ١٧١٩ ، عاشت طويلا في عصر حافل بالأحداث السياسية ، والتاريخية ، وبه الكثير من التناقضات الحضارية ، فكانت تلك المرأة شاهدة على عصرها .

أصل اسمها « فرانسواز دوبينيه Francoise d'Aubigne . ولدت في مدينة « نيور ، Niort » بجنوب فرنسا ، اعتنقت المسيحية ، فكانت تقية في دينها ، حكيمة في تفكيرها وتصرفاتها .

في عام ١٦٥٢ كانت لم تبلغ بعد السابعة عشرة من عمرها ، تزوجت من الشاعر الفرنسي سكارون Scaron ، الذي كان يكبرها كثيرا ، وكان مصابا بالشلل ، توفي بعد زواج دام ثماني سنوات ، لم تر فيها زوجه قدرا من السعادة ، وترملت فرانسواز دوبينيه في الخامسة والعشرين من عمرها . ولتقواها وعقلها وحكمتها كلفت بالاشراف على تربية أبناء الملك من مدام دي مونتسبان ، تلك العشيقة المفضلة التي أنجبت تسعة أبناء ، عندما كان الملك زوجا لماري تيريز الاسبانية . وعاشت مدام دي مانتنون في قصر فيرساي بجانب الملك وزوجته وعشيقته والأمراء والأميرات ـ الشرعيين وغير الشرعيين ـ مدة عشرة أعوام . وبعد وفاة الملكة تزوج الملك لويس الرابع عشر مدام دي مانتنون سرا . وكان قد اعتاد على وجودها بجانبه ، يستشيرها في كثير من الأمور ، وحيث إن مبادئها وتصرفاتها الحكيمة لم تسمح لها بأن تكون عشيقة ، أصبحت زوجة شرعية للملك ، ولكن تم ذلك سرا في بادىء الأمر ، ثم انتشر الخبر فيما بعد . وعلم الجميع بهذا الزواج .

كانت مدام دي مانتنون آخر النساء في حياة الملك المليئة بالمغامرات ، وكان يحبها حبا شديدا ويريدها دائما بجانبه ، حتى آخر ساعات حياته التي انتهت عام ١٧١٥ . وأمضت مدام دي مانتنون الأعوام القليلة المتبقية في دير سان سير الذي كانت قد أنشأته لتربية البنات الفقيرات من طبقة النبلاء .

وفي هذا الكتاب تتجلى مظاهر التناقض في مسار حياة ، وشخصية ، ومصير فرانسواز دوبينيه التي تعكس شخصيتها متناقضات المجتمع الفرنسي في ذلك

الـوقت ، فيرفـع الحجـاب عن سلوك هـذه المرأة ومظهرهـا : جمالا وذكـاء ، طموحا ونزاهة ، تحفظا واخلاصا ، عقلا وعاطفة . الى كل ذلك يقودنا « عمر الملوك » ، هـذا العمل الرائع المكون من مذكرات منحولة صاغتها الكاتبة بمهارة فائقة حتى أنه يصعب على القارىء تمييز أسلوبها من أسلوب مدام دي مانتنون في القرن السابع عشر . نجد قصة متكاملة تقودنا من مدينة نيور وقرية مورسي Mursay الى جزر المارتينيك Fles Martiniques ، ومنها الى قصر فرساي ، ومن قصر فرساي الى سان سير ، حيث كانت تعيش أرملة لويس الرابع عشر في تقشف ، زاهدة كل شيء ، حتى لفظت آخر أنفاسها .

أما الفصل الأول من الكتاب فيرفع الستار عن حياة مدام دي مانتنون في سان سير ، حيث تعيش بعد وفاة الملك بعيدة عن الرفاهية التي إعتادتها في قصر فرساي ، فنلمس حينا فياضا الى حياتها السابقة ، وهي تناجي الموت وتترقبه . ولكنها حتى آخر أنفاسها لم تكف عن الكتابة ، وهي تتأمل بنات سان سير ، هذا المكان الهادىء الذي يسوده جو ديني وعلمي ، فيهديء من نفسها ويحثها على ترجمة مشاعرها وذكرياتها وتدوينها على الورق . ومع ذلك فهي تعترف أن جزءا كبيرا من مظاهر حياتها سوف يبقى غامضا أبد الدهر ، وخصوصا أنها قد أحرقت خطابات الملك والمذكرات التي كانت قد دونتها حين شعرت مدام دي مونتسبان في كتابة مذكراتها .

وتوضح المؤلفة أن جميع الـوقائع والتفاصيل التي جاءت في هذا الفصل دقيقة وحقيقية . أما مشاعر مدام دي مانتنون في السنوات الأخيرة من عمرها فقد جاءت المؤلفة بمعظمها من اعترافات مدام دي مانتنون نفسها الى أقرب المقربين اليها ، وقد اعترفت لهم بأنها لم تكتب مذكراتها لأنها بذلـك « سوف تبوح بكل شيء وهي لاتستطيع أن تقول كل شيء » .

وبينما يروي الفصل الأول من « عمر الملوك » حياة مدام دي مانتنون في سان سير في آخر سنوات عمرها ، تعود بنا الكاتبة في الفصل الثاني الى مولدها وطفولتها ، وكـأن مؤلفـة الكتـاب لجأت الى أسلوب « الفلاش باك » . وتقول لنا بطلة هذا الكتاب : « ولدت في يوم ٢٦ أو ٢٧ من شهر نوفمبر ١٦٣٥ في سجن نيور بمقاطعة بـواتو . وكـان والدي كونستان دوبينييه Constant d'Aubigne يقطن في بوابة ملحقة بالمحكمة في هذه البلدة ، بعد أن سجن عدة مرات . . . وكانت والدتي تحملني في أحشائها في أثناء وجود أبي في سجن نيور ، لذلك فتحت عيني لأرى حوائط السجن الباردة وحوائط كوخ البواب المتواضع . . . على اية حال لم أولد في قصر أو حتى في منزل بورجوازي . ويكفي ان أشعر أن والدتي لم تكن راضية عن إنجاب هذه الطفلة الثالثة بينما لم تكن تهتم قوت طفليهـا الأخرين إلا بصعوبة . . . وكـان الجميع في مدينة نيور أو في المناطق المجاورة على علم برذائل وجرائم وخيانات أبي ولعنة جدي على ابنه الوحيد الذي « دمر أملاك وشرف العائلة » . . .

وقد تم إكليلي يوم ٢٨ نوفمبر في كنيسة نوتردام . . . كانت والدتي كاثوليكية متمسكة بدينها ، أما أبي فكان كافراً تماماً . . .

وقد اختاروا لي الأشبين فرانسـوا دي لاروشفوكـو Francois de la Rochefoucauld ابن عم الكاتب المعروف ، واشبينة هي سوزان دي بودان ، ابنة حـاكـم نيـورو مـدام دي نـويـان Mme De Neuillan .

وبعد ذلك اضطرت الأم إلى ترك طفلتها الثالثة عند الراهبات في نيور لتجد لها مرضعة بأرخص الأثمان . وبقيت الأم مع ابنيها الآخرين تقطن في أحد أزقة المدينة . كـان ابنها الأكبر كونستـان يبلغ حوالي السادسة ، وشارل الصغير ، يخطو أولى خطواته .

وتستطرد فرانسواز في مذكراتها « كانت أمي تحب ابنها البكري ، وتولي اهتماماً خاصاً بالابن الثاني ، أما طفلها الثالث فلم يكن له مكان في هذه النفس التي اضمحلت من شدة البؤس » . وذات يوم جاءت إحدى عمّات الأطفال لزيارة تلك العائلة البائسة ، وعند رؤية الطفلة الصغيرة ثارت لحالتها المؤلمة وطلبت من الأم أن تصطحبها إلى قريتها حيث توجد مرضعة مناسبة ، « فقبلت أمي هذا العرض بارتياح » . كانت هذه العمة الصغرى قد ورثت من والدها قصراً محاطاً بالأراضي الزراعية في قرية مورسي Mursay حيث نشأت الصغيرة فرانسواز ، في المزرعة ، تجري وراء الطيور وتلعب مع الكلاب . مكثت الطفلة في هذا المكان حتى بلغت الثالثة من عمرها وأصبحت في غنى عن المرضعة . ولما شرعت العمة بردّ الطفلة إلى والدها ، وجدتها قد رحلت إلى باريس دون أن تفكر في وداع طفلتها الصغرى ، فبقيت الطفلة المسكينة بين يدي عائلة فيت Villette التي احتضنتها منذ البداية ، وبقيت في منزل عمتها وزوجها ، فكانت تجد فيهما أماً وأباً حقيقيين .

في الفصل الثالث تستكمل المؤلفة هذه السيرة الذاتية فتركنا نستمع إلى مدام دي مانتنون وهي تتحدث عن حياتها في قصر مورسي مع عمتها وزوجها ، هذا المزارع الذي كان يشرف بنفسه على أرضه ، ويراعي الطاحونة ويتمم حساباته ، ويشرف على رجاله . يفعل كل شيء بدقة وهدوء . وكان بنيامين دي فيت Benjamen de Villette يبارك زيجات القرية ، ويرعى المرضى ، ويساعد الفقراء . فكان هذا الرجل الذي يتظاهر بالحزم والقسوة يفيض بالحنان والمحبة تجاه الآخرين ، وتقول مدام دي مانتنون : « أما عن عمتي ، فتبقى في نظري المثل الأعلى لقيم ربة البيت التي أردت أن أعلّمها ـ فيما بعد ـ لبنات سان سير » . . .

وكان لهذه العائلة الابنة مادلين التي تعاون والدتها في الأعمال المنزلية ، وكانت هناك ماري ، ثالثة بنات عمتها ، في مثل سنها تقريباً والتي كانت تلقنها بعض الأغاني والأناشيد ، أما فيليب فقد علّمها الكثير . عرفت الطفلة فرانسواز كيف تحلب العنز وتحلق الخراف وتقفز من فوق أكوام الغلال . وكانت تذهب مع زوج عمتها إلى السوق الكبير في نيور ، فعرفت كيف تبيع البقرة بأحسن الأسعار .

ومضت إذن هذه الفترة من طفولتها في الريف ترتدي الملابس الريفية وتجري عبر الحقول وتعيش مثل الريفيات . وقد خصصت العائلة للطفلة مربية ريفية كانت في الأصل خادمة العمة . فكانت هذه الفلاحة تعتني بالطفلة بالقدر الذي تعرفه ، ولأنها لم تكن نظيفة لاعتنو باستحمام فرانسواز إلا فيما ندر ، وعندما تصفف لها شعرها تجلسها على الأرض أمامها ، وتضع رأسها في ملابسها القذرة . وكانت تترك الطفلة تفعل ما تشاء . وأحبت فرانسواز هذه المربية كثيراً ، فعندما تعلمت القراءة أرادت بدورها أن تنقل إلى هذه المرأة ما تعلمته ، وكانت أيضاً تحب أن تصفف لها شعرها على الرغم من قذارته .

كل أفراد المنزل كانوا متمسكين بديانتهم البروتستنتية ، فهم يقرأون الكتاب المقدس صباحاً ومساء ، ويرتلون الأناشيد الدينية ، ويستمعون إلى إلقاء المواعظ في معبد نيور أيام الأحد ، وكل يوم يقرأ رب الأسرة أجزاء من التوراة .

وتستطرد الصغيرة فرانسواز : « أما بالنسبة لي ، فلأنهم كانوا يعرفون أنني كاثوليكية مثل والدي ، لم يلزموني مشاركتهم في العبادة . . . ولكنني تعلمت منهم كيف أفكر دائماً في الله ، وأتمسك بعقيدتي » .

وذات يوم ذهبت فرانسواز مع أبناء عمتها ماري وفيليب إلى قرية سوريمو Surimeau ، ولم يكن هذا الاسم غريبا عليها ، فكانت تسمع البعض ينادون أباها « بارون دي سوريمو » . شاهدت في هذا المكان قصراً مهملاً تحيطه مزارع وأرض وحدائق ، وكان بعض الأطفال يلعبون في احدى الحدائق بجانب القصر ، كانت فرنسواز تجهل أنها أمام ما ورثه والدها عن جدها ، الكاتب المعروف أجريبا دوبينيه Agrippa d'Aubigne الذي جمع ثروته بطرق غير مشروعة ، وكان هؤلاء الأطفال أبناء أحد الأقارب الذي استحوذ على هذه الثروة بينما كان كونستان دوبينيه Constant d'Aubigne مسجوناً . وقد أجبر الأب على ترك هذا الميراث بسبب دين لم يستطع سداده ، وتسبب ذلك في قضية بين أفراد العائلة استمرت سنين عديدة ظلمت فيها الأم فاضطرت إلى بيع أثاث منزلها ، وبقيت في دير تعيش هي وولداها على الاعانات .

وكانت هذه السيدة شجاعة وقوية ، لا تيأس بسهولة ، ولولا رشوة القضاة لكسبت قضيتها واستردت أملاك زوجها . ولكن مدام دي مانتنون لم تحب الحديث عن محاسن والدتها في مذكراتها ـ كما تقول ـ لأنها لم تر منها الحنان ، ولا الحب ، ولا اهتمام الأم .

كل هذه الأحداث لم تعكر صفو الحياة في مورسي Mursay فكانت الأيام تمر في هدوء وسلام . « كنت أحب القراءة ، ولم يكن هنا سوى كتب دينية تتحدث عن التقوى ، فكنت أقرأ منها الكثير وأرددها عن ظهر قلب فيصفق لي أفراد الأسرة . ولكنني مع ذلك لم أكن طفلة مدللة ، فعمتي وزوجها كانا يعاملانني مثل ابنتهما ، لكن ابنتهما الفقيرة . . . لم أتمتع بنفس مسكن وملبس أبناء عمتي . . . عشت حياة متواضعة وقنعت بها » .

وبمرور الأيام والسنين سئم الوالد كونستان دوبينيه سجن نيور فألح على زوجته أن تتوسط له عند الكاردينال دي ريشوليو Richelieu لنقله إلى باريس أو للعفو عنه ، ولكنه رفض أن يتعرض له ونصحها بألا تفكر في خروجه من السجن لأن وجوده بجانبها لا يفيدها بشيء بسبب فساد اخلاقه . ولكن بعد وفاة الكاردينال دي ريشوليو ، عين الكاردينال مازاران Mazarin ، ففتح السجون وخرج الوالد الذي تنقل من بلد إلى آخر ، لا يعرف ماذا يعمل ولا لماذا يتنقل ويجري هنا وهناك ، « أما الأم فجاءت في سنة ١٦٤٤ إلى مورسي Mursay وكنت في التاسعة فأخذتني معها لأجد مصيراً جديداً » .

في الفصل الرابع تستطرد الصغيرة فرانسواز في قصتها فنعلم منها أنه في مساء هذا اليوم نفسه في أوائل عام ١٦٤٤ حين اصطحبت الأم صغيرتها إلى منطقة الروشيل La Rochelle حيث تعرفت إلى شقيقيها كونستان وشارل . الأول الذي يحمل اسم أبيه ، في حوالي الخامسة عشرة من عمره ، دائم الحزن ، طيب القلب وهادىء الطبع ، تحبه أمه بشدة وكأنها لا تحب سواه . أما شارل الذي كان يكبر فرانسواز بعام واحد ، في العاشرة من عمره كان لطيفاً ، مرحاً ومسلياً ، أعجبت به الطفلة لأول وهلة ، فعوضها عن فراق ابن عمتها فيليب الذي تعلقت به بشدة معتقدة أن فراقه لا يعوض أبداً .

بالنسبة للأم التي لم تكن فرانسواز قد رأتها منذ مولدها ، أتيحت الفرصة للتعرف إليها عن قرب . ولم تتعجب الصغيرة أن والدتها لم تقبّلها بعد هذا الفراق الطويل إلا مرتين على جبينها ، كانت حادّة في حديثها ، تفقد صبرها بسرعة أمام تصرفات الصغار . « كانت تصحبني إلى الكنيسة وكأنها تصحبني إلى السجن ، بالقوة والتهديد والضرب » .

وسئمت الطفلة هذه الحياة حيث يبدو الوقت طويلا لا يمر ، وخصوصا أن الأب « البارون دي سوريكو » لم يعد من سفرياته المتكررة ، وكانت الوالدة تترك المنزل كثيرا مصطحبة معها ابنها الكبير . أما شارل وفرانسواز فيبقيان في المنزل بصحبة خادمة عجوز ، قبيحة ومنفرة تراقبهما حتى أنهما لم يستطيعا الحركة أو الحديث بحرية .

وبعد فترة علم الصغار أن سر سفر الوالد المتكرر وغياب الوالدة المستمر ، كان للاتفاق على الهجرة إلى أمريكا لاقامة مشروع وجمع ثروة في إحدى المستعمرات الفرنسية . فجمعوا من الأهالي والمعارف بعض النقود للاستعداد للترحال . وفي بداية صيف ١٦٤٤ أبحر جميع أفراد العائلة وقد اصطحبتهم الخادمة العجوز وخادم الوالد . وبقي الجميع على السفينة إيزابيل Isabelle في البحر ، بعيدا عن الأرض ، مدة ستين يوما . كانت سفرة مجهدة للغاية حيث ترق عدد كبير من الركاب فلفظوهم في الماء ، وقد مرض عدد أكبر وكان كل شيء قذرا على هذه السفينة حيث كان الصغار يرون حشرات كثيرة مثل البق والقمل ، لأن معظم الركاب من الفقراء المعدمين انتقلوا من فرنسا إلى المستعمرات الجديدة ليعمروها . وتقول فرانسواز بعد هذه الرحلة الطويلة : « حين وضعت قدمي على الأرض ، كانت رأسي تدور فسقطت على الأرض فاقدة الوعي » . أصابتني حمى شديدة أعتقد أن أهم أسبابها الحزن لفراق أفراد عائلة فيت Villette» . أحبت فرانسواز هذه العائلة وخصوصا عمتها التي كانت تتذكرها دائما بعد وفاتها وتبكي وهي تصل من أجلها .

بعد ذلك أخذت العائلة تنتقل من جزيرة إلى أخرى ، ولكن الحياة في تلك الجزر كانت مملّة وضارة بصحة الجميع مما جعل فرانسواز تحن دائما إلى قرية مورسي .

وبعد الانتقال من جزيرة ماري جالانت Marie Galante إلى المارتينيك Martinique ، حيث قضت العائلة بها عاما ونصفا بعيدا عن الأب الذي كان قد عين حاكما لجزيرة سان كريستوف Saint-Christophe ، انتقل أفراد الأسرة مرة أخرى إلى هذه الجزيرة حيث وجدت فرانسواز حياة أفضل تلعب مع القرود وتصادق الببغاء . ولكن الأب المغامر ترك بقية العائلة وفرّ إلى باريس وعلموا أنه يتآمر مع الانجليز ، تركهم في هذه الجزيرة دون أي مورد ، ودون أي عمل ، مما أشعرهم بالحرج . لذلك فكرت الوالدة في العودة إلى فرنسا ، ولكن بعيدا عن الأب ، فاضطروا أن يتهربوا من الدائنين ويتسولوا أحيانا لايجاد قوت يومهم . وتقول فرانسواز « إن جميع مساحيق الجمال لم تمسح من على وجهي نظرات الاحتقار أو الشفقة التي كنت أراها في عيون الآخرين . . . » .

وكانت العائلة تجهل وفاة الأب في إحدى سفرياته في أغسطس ١٦٤٧ . وفي أكتوبر من نفس العام توفي الأخ الأكبر ، وعادت فرانسواز إلى عمتها ولم تكن تعلم أنه منذ هذا اليوم كانت تفارق أمها إلى الأبد ، وقد قبلت الأم ابنتها قبلة الوداع ولقنتها نصيحة وحيدة : « احترسي من كل شيء تجاه الناس ، والتي كل شيء من الله » .

حين عادت فرانسواز إلى مورساي Mursay في الثالثة عشرة من عمرها ، وجدت هذه القرية مختلفة تماما عن الماضي ، ربما لأنها هي نفسها قد تغيرت ، ووجدت ذكرياتها أجمل من الواقع . إن الأحداث التي مرت بها عائلتها قد غيرت من مزاجها ، فقد وجد أخوها الأكبر غارقا في أبيار القصر ، حادث غامض لا تعرف أسبابه ولا الطريقة التي تم بها وهي أيضا لا تدري أين دفن . أصبحت فرانسواز دائمة الحزن ، شاردة بعيدا عن

الواقع ، تصاب دائما بالحمى ، حتى أنها كانت كثيرا تطلب من الله الموت لتستريح من مآسي تلك الحياة . ولكن العمة حرصت على أن تمدّ ابنة أخيها ، بالحنان والاهتمام والعقل والدين ، فنجحت في فتح قلبها للغلق ومن تهدئة نفسها القلقة . فقد ملأت فراغ وقتها بمختلف الأعمال وملأت فراغ قلبها بحب الله . وفي رعاية عمتها نسيت فرنسواز والدتها ، كانت لا تعرف أخبارها إلا صدفة ، فعلمت أنها تعيش في فقر وبؤس شديدين . أما شقيقها شارل فكان سلوكه يشبه سلوك أبيه ، وكانت تدعو له دائما بالهدى وحسن السير ، وعلى أية حال كانت تحسّ أنها فرد من عائلة فيت Villette ، لا تبالي كثيرا بأفراد عائلتها الأصلية .

وكانت مدام نويان neuillan الأشبينة المزيفة لفرنسواز تسمع الكثير عن اهتمامها بالدين البروتستنتي مثل عمتها وحين كان إكليلها كاثوليكيا ، وبسبب اتصالاتها الكثيرة بالعائلة الملكية ، حصلت على قرار ملكي باحتضان فرنسواز ، وجاء حراس إلى موروساي وتسلموا فرانسواز بالاكراه وأعادوها إلى نيور عند مدام دي نويان التي أصبحت مسئولة عن تربيتها ، ولما فشلت في إقناعها باتباع المراسيم الكاثوليكية سلمتها إلى راهبات الأورسولين .

بكت فرنسواز كثيرا في بادىء الأمر ولم تجد أحدا بجانبها ليواسيها . وكانت مدام دي نويان بخيلة جدا ، تقتّر على الصبية في الغذاء والملبس ولا تدفع للراهبات مصاريف إقامتها . وعند هؤلاء الراهبات تعلقت فرانسواز بالراهبة سيلست Celeste التي كانت تعاملها برفق وحنان ولا تجبرها على أي شيء فتركت الصبية تتصرف بحرية . وبعد أن بدأت فرانسواز تعتاد هذه الحياة الجديدة لم تقبل الراهبات وجودها عندهن لأن مدام نويان لا تدفع لها المصروفات ، فاضطرت هذه الأخيرة أن تأخذها في منزلها ، وهنا أجبرتها على خدمتها وكلفتها بأعمال كثيرة ، فكانت مسئولة عن حظيرة الماشية ، وحظيرة الطيور ، ومخازن الغلال ، إلى غير ذلك من الأعمال .

وكان منزل هذه السيدة مليئا بالزائرين ، بالرغم من بخلها الشديد ، فكانت فرانسواز في لقائها بالزائرين لا تتحدث إلا في الأمور الدينية ، وكانت تبدو في غاية الخجل في أثناء هذه الزيارات . ذات يوم قابلت في إحدى الزيارات صديقا قديما للعائلة قد تعرفت عليه في أثناء وجودها في المستعمرات الفرنسية بأمريكا . أخبرها أن الشاعر المعروف سكارون ـ وهو صديق له ـ يريد أن يتعرف عليها لأنه يعزم السفر إلى الجزر وهو في حاجة إلى معلومات عن ظروف الحياة هناك . وبالفعل ذهبت فرانسواز إلى هذا الشاعر ولم تكن تدري المصير اللذي ينتظرها ، كانت في السادسة عشرة من عمرها ، وهو عجوز مشلول ومريض ، وبالرغم من ذلك عرض على مدام دي نويان أن يتزوجها دون مهر ، ورحبت البارونة دي نويان بهذا العرض لتتخلص من حمل الفتاة الذي كان ثقيلا عليها . أما بالنسبة للصغيرة فرانسواز فكان هذا العرض يرضيها بعد أن سئمت الحياة عند تلك البارونة البخيلة المتسلطة ، وخصوصا أن سكارون كان في ذلك الوقت كاتبا مشهورا ذا شأن كبير في عالم الأدب . ولأن الصغيرة فرانسواز قد عانت كثيرا من مغامرات أبيها رضيت بزوج مشلول ، ولأنه ليس لديه القدرة الجسدية على الزواج أقنعت نفسها بأن ذلك سيجنبها شر المغامرات النسائية . وجدت فرانسواز إذن في سكارون زوجا مثاليا ، لتكون معه في مأمن من المآسي التي عانت منها في طفولتها . وقد بعثت والدتها من مدينة بوردو بالموافقة على هذا الزواج ، وفي يوم ٤ ابريل ١٦٥٢ تم عقد قران فرانسواز دوبينيه على الشاعر والمؤلف سكارون .

وبانتهاء الفصل الخامس من كتاب « ممر الملوك » نصل إلى نهاية الجزء الأول من حياة مدام دي مانتنون ، فقد أصبحت فرانسواز دوبينيه « مدام سكارون » .

أما الفترة التالية من حياة مدام دي مانتنون ، فقد عرضتها لنا الكاتبة في الفصلين السادس والسابع من الكتاب ، تلك الفترة التي أصبحت فيها فرانسواز دوبينيه زوجة للشاعر الفرنسي المعروف سكارون ، والتي عاشت بجانبه لثماني سنوات من السادسة عشرة إلى الرابعة والعشرين من عمرها ، عاشت زوجة مخلصة لزوج عجوز ومريض ومصاب بالشلل . تغيرت شخصيتها تماما في هذه السنوات ، أصبحت سيدة مجتمع مرموقة ، تدير الصالونات وتتحدث العديد من اللغات وتصادق طبقة النبلاء .

وفي بادىء حياتها الزوجية لم تكن فرانسواز تدرك حجم العذاب الذي عانته من زوجها ، فكانت صغيرة وحيدة ، بدون صديقة أو قريبة ، لكي تواسيها وتعاونها على تحمل تلك الحياة البائسة . كان مرض زوجها سكارون يجعله يصرخ ويلتوي في معظم الليالي بسبب آلام مبرحة ، أما في الليالي الأخرى فكان يطلب منها ما لا طاقة لها به . وهي تقول لنا في مذكراتها : « كنت أعاون خادمه لكي يستطيع أن ينهض من الفراش أو لينام أو ليرتدي ملابسه ، وأيضا كنت أقوم على تمريضه بمفردي . وأحيانا كنت أقضي الليالي الطويلة جالسة على مقعد ، لا أغمض عيني لكي أراقبه وأطمئن عليه » . هكذا كانت مدام سكارون تقضي الليل ، أما في النهار فكان المنزل يمتلىء بالعديد من الزوار ، من بينهم أدباء وعسكريون ورجال سياسة ، في ذلك الوقت كانت فيه الأمور السياسية مضطربة للغاية . كان سكارون ينظم أشعارا وينشر مقالات ، يهاجم فيها الحكم والحكام وبصفة خاصة مازاران mazarin ، الشيء الذي أكسبه شهرة كبيرة .

وعلمت مدام سكارون - بعد زواجها بقليل من الزمن - بنبأ وفاة أمها التي كانت تسكن بعيدة عنها ، في مدينة بوردو ، والتي لم تكن قد رأتها منذ أربع سنوات ، فبكت كثيرا عند سماع النبأ على الرغم من عدم تعلقها بها ، فهي لم تكن قد أحبتها في الفترة القصيرة التي بقيت فيها بجانبها . واستمرت حياة مدام سكارون بجانب زوجها تعاني الكثير من مرضه وشلله وخصوصا من سوء معاملته لها ، فكان يعاملها بقسوة شديدة ويقذفها بالاهانات واللوم بدون رحمة أو شفقة ، إلى أن تغيرت حالة البلاد وجرى الأحداث ، حتى كاد الثوار والمتآمرون أن يغادروا باريس ، وفي ذلك الحين عادت الملكة إلى باريس وكذلك الملك الشاب مع مازاران ، ووجد سكارون من الحرص ترك البلاد خشية أن يقرأ هؤلاء المقالات التي هاجمهم فيها . وترك الزوجان باريس متجهين إلى قرية لافاليير la valliere في منطقة التوران Touraine حيث كانت أملاك عائلة سكارون - تلك المنطقة من الريف الفرنسي التي كانت قد أهملت ودمرت على مدى ثلاثة أعوام إبان الحروب الأهلية التي عانت منها البلاد في تلك الفترة . وهنا قد أتيحت الفرصة لمدام سكارون لكي تتفاهم مع زوجها لتغيير معاملته المهينة لها ، وفعلا ساد جوٌّ من الودّ في صلاتهما ووافقها على أن تقوم برحلة إلى بواتو لزيارة أقاربها ، فزارت الأخت سيلست ، ثم العمة فييت . وفي أثناء غيابها كتب سكارون مؤلفات كثيرة ، وبعد عودتها تعود أن يقرأ عليها في المساء ما يكون قد كتبه في أثناء النهار ، ثم أعطاها الكثير من الكتب المفيدة والهامة لكي تقرأها ، وقد أجبرها على تعلم اللغتين الأسبانية والايطالية ، لتصبح سيدة مجتمع مبرزة . وبعد فترة تعودت مدام سكارون على حياتها الجديدة ، تشغل

وقتها بالقراءة وحسابات المزرعة ، والعناية بحظيرة الطيور ، وظلت على هذه الحال حتى عزم الزوج على العودة إلى باريس فى فبراير ١٦٥٣ م .

لم يفقد سكارون شهرته فى الفترة التى قضاها فى الريف ، ولكنه لم يجد الذين تعودوا أن يلتفوا حوله ، أما حالته المادية فكانت سيئة للغاية . كان الشاعر الفرنسى قد فقد جميع الاعانات التى كان يحصل عليها من الدولة بسبب الأشعار التى كان ينظمها ويهاجم فيها الحكومة . وقد اضطره ذلك إلى بيع مزارعه ، ووصلت به الحالة إلى مد يده طالبا الاعانة . وكان يتعيش أيضا من إهداء بعض أعماله إلى الشخصيات البارزة فى فرنسا بغية الحصول على مساعدات مالية ، وقد فعل هذا مع الملك الشاب لويس الرابع عشر ، ولكن دون جدوى . واستمر سكارون فى طلبه المعونة من الجميع ، صغارا وكبارا ، منتهزا فى ذلك فرصة مرضه وشلله وكان فوكيه Fouquet أكثرهم كرما ، أعطاه الكثير وخصص له معاشا سنويا كبيرا . وبهذه الاعانات الكثيرة التى كان يحصل عليها علاوة على ما كان يحصل عليه من ثمن مؤلفاته استطاع الزوجان أن يحصلا على مسكن مناسب يصلح كصالون يجتمع فيه عدد كبير من الزائرين ، كانوا يلتفون حول الشاعر الساخر ، ذى الشهرة الفائقة . وكانت الزوجة تشعر بالسعادة وهى سيدة صالونها ، تديره بمهارة وذكاء وحسن تدبير . ولما كانت هذه الاجتماعات تضم كثيرا من الشخصيات البارزة وفى مختلف المجالات ، أصبح منزل سكارون من أهم الصالونات الأدبية فى العاصمة الفرنسية يأتى إليه النبلاء ذوو المناصب المرموقة . ونعلم أن الماريشال سيزار دالبريه césar D'albret كان من أبرز الزائرين ، وقد لعب دورا هاما فى حياة مدام سكارون العاطفية وخصوصا أنه أصبح فيما بعد من أهم أسباب معرفتها بالملك . اهتمت فرانسواز بوجود الماريشال فى صالونها اهتماما خاصا . وعلى الرغم من أن هذه السيدة الصغيرة كانت تجهل الكثير من شئون حياة الصالونات الخاصة بحسن المظهر ومتابعة آخر خطوط الموضة ، إلا أنها أدركت ذلك بسرعة واهتمت بزينتها وملبسها حتى أعجب بها جميع من حولها ، ووقع معظم المعجبين من كبار الشخصيات فى أسر حبها ، وذلك بسبب أناقتها وجمالها ولباقتها وثقافتها وحسن تدبيرها للأمور .

أما سكارون ، فكان فى تدهور مستمر صحيا ، وكذلك حالته المادية ، وخصوصا أن حياة الصالونات ووجود الكثيرين فى ضيافته كل يوم كان يكلفه الكثير ، فاضطر إلى بيع كل ما يملك ، حتى أن مدام سكارون باعت التحف والقطع الموجودة بالمنزل وباعت أيضا بعض ملابسها . ولذلك عاد الزوج للتأليف والنشر لانقاذ حياتهما من القحط . وعلى الرغم من هذا الفقر وفقدان مدام سكارون لزينتها وملابسها كانت تبدو دائما شابة جميلة فى العشرين من عمرها . تلك السن التى لاتحتاج فيها المرأة لشىء لكى تبدو جذابة وساحرة ، وبسبب كبر سنه ومرضه وشلله وشكله القبيح لم يحتل الزوج مكانا فى قلب هذه الشابة الجميلة ، هذا القلب الذى لم يشغله سوى حب العمة فيليت والاخت سيلست والشقيق شارل ، ولكن للماريشال دالبريه هو الآخر كان له نصيب كبير . وأما عن حب الله ، كان للأسف ليس بكبير ، فقد ألهتها مشاغل الحياة عن العبادة المستمرة والتقوى العميقة والقراءات الدينية التى كانت تجد اعتيادها فى طفولتها ، هذا السلوك الذى جعل الألسنة تسخر من الزوجة الشابة ومن زوجها العجوز ذى الثقة العمياء ، وخصوصا أنه قد التف حولها وتحت أقدامها فى صالونها أو خارجه كثير من المعجبين كان بعضهم من الشخصيات المرموقة . غضب الزوج بشدة على الرغم من أنه كان على يقين من إخلاص زوجته ، فلم يرض بهذا الوضع وقابلها بالاهانات واللوم ، وأمرها بتغيير

سلوكها والتحفظ في مظهرها لتبطل هذه الأقاويل . ورضيت فرانسواز وأطاعت زوجها ولكن مالم تستطع أن تتحمله هو قذفها بالاهانات أمام الجميع وبأعلى الأصوات .

إلى جانب هذا كانت الزوجة تعاني الكثير بسبب الافلاس التام الذي اصاب سكارون . هذا اليأس التام جعلها تتجه إلى الله وإلى اهتمامها بالعبادة والأمور الدينية مثلما كانت تفعل من قبل في أثناء وجودها عند عمتها ، فكانت تذهب إلى المستشفيات لعلاج المرضى وتقوم بزيارة الملاجىء ، الشيء الذي أكسبها بعض ما فقدته من سمعة طيبة .

وذات يوم سمعت مدام سكارون من الخادمة نبأ عودة مادموازيل دي لانكلوس De Lanclos أو نينون Ninon ، وهي صديقة قديمة لسكارون وشخصية بارزة في المجتمع الفرنسي بسبب جمالها الباهر وإعجاب الجميع بذكائها وخفة ظلها . ولكن هذه المرأة كانت سيئة السمعة لفسقها وسوء تصرفها ، إذ كانت تعشق كثيرا وتنتقل من فارس أحلام إلى آخر . ودخلت نينون Ninon صالون سكارون ، فاهتم بها الجميع وأصبحت صديقة حميمة لفرانسواز ، تتبادل معها الزيارات وتغمرها بالهدايا . وبعد قليل فتحت نينون صالونها الذي ضم العديد من رجال المجتمع المرموق ، حتى أن سكارون الذي لم يكن يترك المنزل كان يذهب إليها ، على مقعده المتحرك . وفي هذا الصالون تعرفت مدام سكارون على الكثير من النبلاء والشخصيات البارزة . ولكن هذه اللقاءات لم تدم كثيرا إذ اضطرت نينون الى اغلاق صالونها بأمر من الملكة آن Anne التي كانت قد سمعت بأهمية صالون الآنسة الفاسقة ، فأجبرتها على البقاء في دير الراهبات لتصلح من أخلاقها وتتوب الى الله .

أما بالنسبة لمدام سكارون فقد استمر المعجبون من الرجال في ملاحقتها في كل مكان ، والتعبير عن هذا الاعجاب بجميع الوسائل ، ولذلك لم تسلم من شر الألسنة التي كانت تقذفها بالنقد والهجاء الشيء الذي أغضبها كثيرا وجعلها تتجه إلى العبادة والتقوى . وكان من المقربين إليها والمعجبين بها ـ كما ذكرنا من قبل ـ سيزار داليريه César D'Albret ، ولما كانت له زوجة فاضلة من النبيلات ، تقية وذات سمعة حسنة ، طلبت منه مدام سكارون التعرف عليها ، فتوددت إليها واتخذتها صديقة لها على الرغم من أنها كانت تكبرها في السن . وعند مدام داليريه تعرفت مدام سكارون على العديد من السيدات الفاضلات ، ذات المولد النبيل ، واللاتي اشتهرن بالتقوى والكرم وفعل الخير ، مثيلات مدام دي ريشليو De Richelieu ، ومدام فوكيه Fouquet ، وغيرهن ، ونجحت فرانسواز في كسب ودّهن وحبّهن ، لتفانيها في تقديم مختلف الخدمات لهن ، فكانت بذلك تسمي إلى المجد والسمعة الطيبة .

وفي نفس عام ١٦٥٧ ـ أرادت الملكة كريستين Christine (ملكة السويد) ـ مقابلة الكاتب سكارون ، فانتقل إلى قصر اللوفر Louvre لمقابلتها على مقعده المتحرك وبصحبة زوجته ، وقد أعجبت الملكة بشخصية مدام سكارون وانتشر هذا النبأ في كل مكان ، الشيء الذي أشبع كبرياء فرانسواز . أما الملكة فقد طلبت أيضاً من الملك الصغير لويس العفو عن مدموازيل دي لانكلوس والسماح لها بمغادرة الدير والعودة إلى منزلها ، فعادت من جديد صداقة فرانسواز بالآنسة نينون ، كانت في هذه المرة حريصة على ألا تعرض سمعتها الطيبة للخطر ، تلك السمعة التي اكتسبتها خلال عامين بفضل صداقتها الوطيدة للسيدات الفاضلات اللاّتي ذكرناهن من قبل .

وواصلت مدام سكارون حياتها الزوجية مع هذا الكاتب العجوز المريض مخلصة له رغم العدد الكبير من المعجبين الذين كانوا يتوددون إليها ، وبالرغم من ميل قلبها إلى بعضهم مثل سيزار دالبريه والفارس فيلارسو Villarceaux العشيق السابق لصديقتها نينون والذي كان يلاحقها في كل مكان مستخدما كافة الوسائل للتقرب إليها . وفي الشهور الأخيرة من هذا الزواج الذي استمر ثماني سنوات كانت فرانسواز تعاني من القلق والملل فقد سئمت هذه الحياة التي يقصها الكثير ، وخصوصا أن حالة سكارون المادية كانت قد تدهورت إلى أبعد الحدود . واستمرت على هذا حتى توفى الزوج في ليلة ٧ أكتوبر ١٦٦٠ ، الشيء الذي جعل الدائنين يحجزون على المنزل وعلى جميع محتوياته حتى ملابس الزوجة التي لم تكن تبلغ سوى أربعة وعشرين ربيعاً ، وكانت في هذه السن باهرة الجمال تتألق في ثيابها السوداء البسيطة .

وقد عرضت لنا مؤلفة الكتاب السنوات التي عاشتها فرانسواز بجانب زوجها في البابين السادس والسابع ، أما في الباب الثامن فقد كشفت لنا الحجاب عن حياة البطلة إبان وفاة زوجها . فنحن أمام أرملة شابة جميلة وجذابة ، مثقفة وماهرة ، ذات سمعة طيبة ، إلى جانب ذلك كانت قد أصبحت سيدة مجتمع ، مرموقة تتحدث الكثير من اللغات ، ولكنها لم تكن تمتلك شيئا ماديا يعينها على تحمل الحياة . لذلك فضلت حياة الدير بجانب الراهبات ، هذه الحياة التي كانت قد ألفتها من قبل . وهنا تلقت فرانسواز زيارة العديد من صديقاتها النبيلات اللاتي قدمن لها الكثير من المساعدات ، وقد دعتها إحداهن وهي مدام دي مونشفروي Mme De Montchevreuil إلى قصرها لقضاء الصيف ، وكانت هذه السيدة قريبة الفارس فيلارسو ، فأتيحت الفرصة لرؤيته ، وواصل الفارس الوسيم ملاحقته للأرملة الشابة فنجح في التودد إليها واكتسبها عشيقة له في الخفاء مدة ثلاث سنوات عرفت فيها معنى السعادة ، ومن جهة أخرى أخذ كل من صديقات فرانسواز وأزواجهن يقدمون لها مبالغ من المال وأكثر من معاش ثابت حتى أنها تقول : « في بداية شتاء عام ١٦٦١ كان المعاش الذي قدمته لي الملكة آن Anne يضع نهاية للفترة السوداء التي عرفت فيها الفقر » . ولكنها احتفظت ببساطة ملابسها ، وتسريحة شعرها ، وتواضع نمط حياتها . وكذلك احتفظت بجميع صديقاتها من النساء النبيلات الفاضلات خاصة . واستطاعت أن تترك الدير لتسكن منزلا بسيطا ، متواضعا ، لكنه كان جميلا ومريحا . وكان فارس أحلامها وحبيب قلبها فيلارسو يزورها كثيرا دون أن يعلم أحد بهذه العلاقة ، وبسبب هذه العلاقة المحرمة توقفت فرانسواز عن عبادة الله وعن الصلاة ، لأنها كما تقول « كانت تخجل من الحديث إلى الله الذي كان على علم بخطيئتها » . ولكنها كانت على يقين أنها في يوم من الأيام ستترك الفارس وتتجه إلى عبادة الله ، أعظم حبيب لقلبها . وكانت تحب فعل الخير ، وتتفانى في مساعدة المحتاجين ، فهي تعلم من خادمتها التي كانت من سواد الشعب مدى بؤس وفقر هذه الطبقة الكادحة من الفرنسيين ، فتقوم بالمساعدة على قدر استطاعتها . وكانت فرانسواز تهتم بالأطفال بصفة خاصة ، فتشترى لهم الهدايا والملابس ، وكل ما يستطيع إسعادهم . ومن وقت لآخر تعود إلى حياتها في الدير فتبقى في ضيافة الراهبات بضعة أسابيع ، وهنا وجدت القوة والشجاعة لهجر حبيبها الفارس الذي عشقته في الخفاء ، أما هو فكان على وشك الانهيار لهذا الفراق الذي لا يعرف سببه .

وفي الفصل التاسع من الكتاب تنقل بنا المؤلفة إلى صالونات ومنازل بعض النبلاء مثل منزل دالبريه حيث تتردد دائما فرانسواز ، فنجدها تتعرف على بعض النساء

اللاتي لعبن دوراً هاما في حياتها ، مثال زوجة الماركيز دي مونتسبان ، قبل أن تصبح عشيقة للملك الذي كان هو الآخر زوجاً للملكة ماري تيريز الأسبانية ، وله عشيقة هي الآنسة دي لافاليير . أما مدام دي مونتسبان فكانت وصيفة للملكة ماري تيريز تسليها وتواسيها وتفعل المستحيل لتلهيها عن اهتمام زوجها بعشيقته . لذلك كانت تقضي معظم وقتها في البلاط الملكي بجانب الملكة ، وفي منزل دالبريه كانت تقص على صديقاتها ما رأته هناك .

ومرت الأيام وأصبحت أرملة سكارون في الثلاثين من عمرها ، تزداد جمالا وجاذبية ، ويزداد عدد المعجبين بها ، ولكنها حرصت على الاحتفاظ بسمعتها الطيبة وسلوكها الحميد ، فأصبحت لها مكانة عالية في صالون الماريشال دالبريه ، يحترمها ويعجب بها الجميع ، واكتسبت صداقة مدام دي مونتسبان التي كانت تحدثها طويلا عن الملك وتفاصيل حياته وميوله الشخصية ، وتحدثها أيضا عن تفاصيل دقيقة في حياة الملكة . ومرت الأيام في هدوء حتى يوم ١٨ يوليو ١٦٦٨ حين دخلت فرانسواز البلاط الملكي وكما تقول : « كنت قد بلغت الثانية والثلاثين ، ورقصت لأول مرة في حفل من حفلات الملك والذي دعيت إليه للاثمالة من النساء ، وكنت أجلس على مائدة مربية الأميرات جولي دانجين Julie d'Angennes سيدة صالون رامبوييه Rambouillet الشهير » . وشاهدت فرانسواز الملك وهو يراقص النبيلات ، وهو يبتسم للجميع ، ويتحدث مع من حوله ، فأعجبت به كثيرا ، ووجدت فيه طفولة عذبة ، إلى جانب العظمة والاجلال اللذين كان يتسم بهما .

وفي صيف ١٦٦٩ علمت فرانسواز أن صديقتها مدام دي مونتسبان ، التي كانت دائما بجانب الملكة في القصر الملكي ، قد أنجبت طفلا من الملك ، حدث ذلك سرا وهي تخشى أن يعلم زوجها الماركيز فيطلب الطفل ، لكونه أباً له من الناحية القانونية . وهمست صديقتها بون دوديكور Bonne D'Heudicourt أن الماركيز دي مونتسبان تريد أن تكون مدام سكارون هي المسئولة عن رعاية هذا الطفل الذي أنجب في سرية تامة . وعلمت من صديقتها أيضا أن مدام كولبير Colbert ، زوجة الوزير ، ترعى أبناء الملك غير الشرعيين الذين أنجبهم من مدموازيل لافاليير ، « إذن ليس في ذلك أي مهانة » . ولما كانت فرانسواز تحب الأطفال وافقت على أن تقوم بهذه المهمة . وبذلك بدأت مرحلة جديدة في حياة فرانسواز التي ذهبت إلى قصر سان جارمان Saint Germain لترى الطفل ، ووجدت طفلة جميلة أحبتها كثيرا ، وخصوصا أن الصغيرة اعتقدت أنها والدتها ، وفي ٣١ مارس ١٦٧٠ ولد الطفل الثاني لويس أجوست Auguste الذي أصبح فيما بعد الدوق دي ماين Duc De Maine . قامت فرانسواز بمهمة المربية في الخفاء ، فكانت تخرج من باب خلفي للسراي لزيارة الصالونات التي تعودت أن تتردد عليها ، حتى لا يكتشف أحد سر الملك وعشيقته . أما الطفلان فكانا يمرضان بصفة مزمنة ، وكانت فرانسواز تسهر الليل بجانبهما ، قلقة عليهما ، ترعاهما ، وتدعو الله ليعجل شفاءهما ، فهي تحبهما كأم حقيقية لهما ، وكان الملك يأتي مع عشيقته لزيارة الأطفال ، فيفيض حنانا عند رؤيتهما ، معجبا برعاية مدام سكارون وحبها العظيم تجاههما . واكتشفت فرانسواز أن هذا الملك ، وإن كان زوجا خائنا ، له عشيقتان ، فهو أب حنون ذو قلب مليء بالأحاسيس والعاطفة ، وقد بدأت هي الأخرى تلفت نظر الملك بحنانها العظيم وعنايتها الفائقة تجاه الأطفال ، على عكس والدتها التي كانت لا تبالي بمرضهما ولا حتى بوفاة ابنتها التي فارقت الحياة عقب مرض مزمن استمر طويلا يلاحقها ، « إنها تستطيع أن

تعوض فقدان طفل بإنجاب طفل آخر » . وكانت مدام دي مونتسبان تحمل فعلا في أحشائها طفلها الثالث ، الشيء الذي أفقدها الكثير من رشاقتها ، وجعلها حادة الطبع والمزاج ، ولكنها احتفظت بجمالها الباهر وإشراقة وجهها النادرة ، ومرحها وذكائها اللذين كانا يجلبان الملك إلى حبها والاعجاب بها . ولكن هذا الاعجاب لم يدم مدى الحياة ، إذ أنجبت مدام دي مونتسبان تسعة أطفال ، فتغيرت شخصيتها وتدهورت رشاقتها ، وكانت تفقد أعصابها أمام الملك ، تسبه وتتعالى عليه ، « هي ابنة السلالة العريقة أما هو فكان من سلالة البوربون » . وكانت تقذفه بالسب والشتائم أمام الجميع ، الشيء الذي جعله مع مرور الوقت لا يطيق الحياة بجانبها . وفي أثناء هذه السنوات توطدت الصداقة بين عشيقة الملك هذه وبين مربية أطفالها ، فكانت مدام دي مونتسبان تروي لمدام سكارون أدق تفاصيل علاقتها بالملك ، ما يرضيه وما يغضبه ...

وكانت مدام سكارون تسهر دائما على رعاية الأطفال تتفانى في تربيتهم ، ولكنهم كانوا دائما يمرضون ، ويعانون من صحتهم الهزيلة ، حتى أن بعضهم قد فارق الحياة ؛ هذا على عكس أبناء الملك غير الشرعيين الذين كان قد أنجبهم من مدموازيل دي لافاليير ، العشيقة الأولى ، والذين كانوا في رعاية مدام كولبير ، فقد تميزوا بجمالهم وحسن صحتهم ، وكأن سلالة الملك قد ضعفت في الفترة التي أصبح فيها عشيقا لمدام دي مونتسبان .

وفي تلك الفترة كانت مدام سكارون قد تعلقت بالطفلة الأولى التي توفيت عقب مرضها المزمن ، أما الطفل الثاني ـ لويس أوجوست ـ والذي كان يعاني من شبه شلل في ساقيه . وفشل أمهر الأطباء في شفائه ، كان لا يريد أن تبعد عنه مدام سكارون . وهي بدورها أرادت أن تبقى ليلا ونهارا بجانب هذين الطفلين المريضين ، لذلك طلبت البقاء في مكان بعيد عن القصر لكي لا يكتشف سر الأطفال . ووافق الملك على طلبها هذا ، فوجدت فرانسواز نفسها قد انتقلت في اليوم التالي ـ في أغسطس ١٦٧٢ ـ إلى منزل جميل محاط بحديقة واسعة ، وبذلك تفرغت تماما لرعاية الأميرين غير الشرعيّين وابتعدت فجأة عن أصدقائها ومعارفها ليبقى سر الملك مستورا .

وذات يوم فوجئت بزيارة الملك لها ، وكان بمفرده حيث كان يقوم برحلة صيد بجانب منزلها ، فترك أتباعه على باب الحديقة ودخل ليطمئن على أطفاله المرضى ، تركت هذه الزيارة المفاجئة أثرها على مشاعر مدام سكارون وعلى عواطفها وخصوصا بعد أن تكررت مراراً ، أحيانا تصاحبه مدام دي مونتسبان ، وأحيانا أخرى بمفرده . وكانت هذه الزيارات تسعدها كثيرا ، فحياتها في المنزل الجديد ، في هذه العزلة التامة ، قد جعلتها لا ترى أحدا ولا تكتب لأحد فيها عدا شقيقها شارل . وكان الملك يشعر بالراحة والطمأنينة في هذا المنزل الهادىء ، البعيد عن الأنظار . وأخذ يكرر هذه الزيارات دون علم أحد ، فكان دائما يظهر إعجابه بمدام سكارون وباهتمامها بأطفاله ، فرفع راتبها ثلاثة أضعاف . وفي نفس هذا اليوم ، يوم ٢٠ مارس ١٦٧٣ ، أخبرها الوزير لوفوا Louvois رغبة الملك في مرافقتها لمدام دي مونتسبان ليتبعاه في الرحلة التي عزم على القيام بها ، استعدادا لاحدى الحروب . كانت مدام دي مونتسبان على وشك الولادة ، فأراد الملك أن تتسلم فرانسواز الطفل فور ولادته . وقد سمعت بعض الاشاعات تتردد أن هناك مفاوضات لجعل أبناء الملك من عشيقاته أبناء شرعيين ، الشيء الذي جعل الملك ووزيره يسمحون لمدام سكارون أن تخرج من العزلة التامة التي كانت تعيش فيها لاخفاء أطفال الملك عن جميع الأنظار .

وفي أول مايو رحل الملك . في صحبة جميع نسائه ، حيث كان الجيش ، كانت هناك الملكة ، ومدموازيل دي لافاليير ، ومدام دي مونتسبان ، وجميع أتباعهن .

واستطاعت مدام سكارون أن ترى الملك كل يوم في مدينة تورني Tournai قبل أن يتوغل مع فرق جيشه في هولندا . وكانت مدام دي مونتسبان متعبة تماما من الحمل ومن السفر ، الشيء الذي جعلها على حافة الانهيار العصبي ، لذلك نراها تسب الملك بالشتائم وبالاهانات أمام الجميع . وترددت الاشاعات تقول إن الملك سوف يبتعد عن عشيقتيه ، فسوف تذهب مدموازيل دي لافاليير إلى الدير لتصبح راهبة ، أما مدام دي مونتسبان فسوف تنسحب بهدوء وتعيش مع راهبات شايو Chaillot.

وفي أول يونيو وضعت مدام دي مونتسبان طفلة جديدة ، هي لويز فرانسواز ، وبعد ثلاثة أسابيع تسلمتها مدام سكارون كالمعتاد وعادت بها إلى مسكنها الخاص مع باقي الأطفال . وكانت فرحتها كبيرة حين علمت أن هؤلاء الأمراء غير الشرعيين سوف يخرجون إلى النور ويعلم الجميع بوجودهم كأبناء شرعيين للملك دون ذكر اسم الوالدة ، حيث كانت مدام دي مونتسبان لا تزال رسمياً زوجة الماركيز دي مونتسبان . وبذلك الوضع الجديد ازدادت أهمية مدام سكارون ، فهؤلاء الأطفال الذين قامت برعايتهم كانوا في منزلة أطفالها ، تحبهم ويحبونها ، ويجدون في صدرها حنان الأم الحقيقية . وفي يوم ٢٠ ديسمبر ١٦٧٣ جاءها الوزير لوفوا ليخبرها أن أوامر الملك قد صدرت بنقلها مع الأمراء إلى قصر سان جرمان ، حيث قد خصص لها مسكنا خاصا ، فقد أراد الملك أن يجد أبناءه دائما بجانبه . ولأن أوامر الملك لا تناقش ، تقبلت مدام سكارون الأمر ، فكانت فترة جديدة في حياتها . وهنا نراها تسترسل في وصف القصر الملكي وغرف الملكة ، والعشيقة ، والأمراء ، والحياة في البلاط الملكي ، إلى غير ذلك من المظاهر الدقيقة للحضارة الفرنسية في ذلك الوقت : الرفاهية المفرطة ، المظاهر الخادعة ، قذارة الكواليس التي لا تظهر من خارج القصر . وقد لاحظت مدام سكارون ، التي اعتادت حياة الصالونات الأدبية ، أن في هذا المجتمع الملكي لا يوجد أي غذاء للعقل ، فالجميع لا يفكرون في سوى المظهر وفي اللهو وفي غير ذلك من التفاهات ، فلاحظت أن القصر وسكانه لهم بريق خادع ، « المظهر لامع والباطن مظلم » .

واستمرت مدام سكارون تعيش بجانب الملك ، صديقة لزوجته ولعشيقته ، ترعى أبناءه سنوات طوال . وكانت مدام دي مونتسبان تغار منها وتطلب منها خدمات لا تليق بمركزها في القصر ، وتتهمها اتهامات باطلة ، وذهب بها الأمر إلى معاملتها بأسلها مثلما كانت تفعل مع الملك . وضاقت مدام سكارون بذلك الوضع فعزمت على ترك القصر واشترت منزلا وأرضا جديدة ، في ملكية « مانتنون » قريبا من قصر فرساي . إنها أرض جميلة من أراضي النبلاء . وفي يناير ١٦٧٥ مضت عقد شراء هذه الملكية التي سيكون لها دور هام في حياتها .

وبالرغم من أن مدام سكارون كانت تكبر الملك بثلاث سنوات ، وتكبر مدام دي مونتسبان بست سنوات إلا أنها كانت تبدو شابة متألقة لقد غمرها الملك بالامتيازات ، ولم تعان رشاقتها من كثرة الولادة . ونجد الملك يتقرب إليها في كل يوم ، يشكو لها سوء معاملة عشيقته ، ويقص عليها كل ما يضيق به . وبذكائها ولباقتها المعهودة كانت تنصحه بالحكمة وحسن التدبير . وذات يوم من شهر فبراير أهانتها مدام مونتسبان أمام جميع الحاضرين ، كانت تذكرها بزوجها المتوفى ، « المشلول ، الحقير ، الذي كان يمد يده للجميع » ، وتأثرت مدام سكارون لذلك وكادت أن تترك المجلس حين ناداها الملك قائلا : إنني أشكرك وأدين لك بجميع

الخدمات التي تقدميها لي ، يا مدام دي مانتنون » ، إنها جملة واحدة نطقها الملك العظيم فتغيرت مكانتها الاجتماعية ، أصبحت رسميا من النبيلات ، في القصر وفي المجتمع . لقد ألغي اسمها الجديد كل ما كان يربطها بحياتها مع سكارون .

وبهذه الأحداث أنهت مؤلفة الكتاب الفصل الحادي عشر . أما في الفصل التالي فننتقل مرة ثانية إلى سان سير حيث نجد مدام دي مانتنون في آخر أيامها ، تتحدث عن مشاعرها وأحاسيسها وذكرياتها التي تدور بخاطرها في ذلك الوقت ، وكأن المؤلفة تريد أن تذكرنا أن التي تروي لنا القصة الطويلة الشيقة المتعددة المراحل ، هي نفسها صاحبة هذه السيرة ، وهي التي تكتشف أحيانا أنها غريبة عن هذه الأحداث وكأنها تروي لنا قصة امرأة أخرى ، فهي الآن في الرابعة والثمانين من عمرها ، حدثتنا عن طفولتها وعن صباها وشبابها ، تتذكر ذلك بوضوح تام وموضوعية .

وفي الفصل الثالث عشر ، تعود بنا المؤلفة إلى القصة ، من حيث توقفت في فبراير ١٦٧٥ حين أصبحت مدام سكارون « مدام دي مانتنون » ، فتتحدث عن ربيع هذا العام في قصر فرساي ، كان الضحك واللهو لا ينتهيان في جناح مدام دي مونتسبان ، هذا الجناح الفخم الذي كان يضم عشرين غرفة والذي كانت تفوح منه رائحة الورد والياسمين ، بينما كان جناح الملكة مملوءاً برائحة الثوم والشيكولاتة . وكان على مدام دي مانتنون أن تعوّد نفسها على تحمل تلك الحياة المليئة بالمتناقضات : ملك يعيش بجانب زوجته وعشيقاته ، أطفال يسهرون الليل مع الكبار ، يشربون النبيذ ويستيقظون ظهرا ، مظاهر القصر البراقة ، وسكانه المتألقون من الظاهر ، وباطنهم المظلم ، هذه الحياة التي لا تحتمل إلا بصعوبة . . . وكان الملك يقترب ويتودد إلى مدام دي مانتنون في كل يوم ، يستشيرها في كثير من الأمور . وذات يوم طلب مقابلتها في مكتبه الخاص حيث كانت تُعقد المجالس الرسمية ، وجعلها تطلع على خطاب رسمي أرسلته له الكنيسة ، تأمره بأن تترك مدام دي مونتسبان القصر وتنسحب بعيدا . وكان الملك متأثرا إلى أبعد الحدود ، فبالرغم من كل شيء كان متعلقا بهذه العشيقة التي عاشت بجانبه خمسة عشر عاماً وأنجبت له تسعة أطفال . ولكن كان عليه أن يطيع أمر الكنيسة ، وطلب من مدام دي مانتنون أن تصطحبها في ملكية « مانتنون » لكي لا تشعر بالوحدة ، وأطاعت فرانسواز مطلب الملك الذي استمر يزور عشيقته في هذا المكان الجديد ، حتى أنها أنجبت طفليها الأخيرين في مانتنون . وبعد أن تركت مدام دي مونتسبان القصر بأمر من الكنيسة ، ازدادت صداقة الملك بمدام دي مانتنون في الأهمية والود والحب ، فكانا يلتقيان بمفردهما كل مساء . ومرّ ما يقرب من ست سنوات - من عام ١٦٧٥ إلى عام ١٦٨٠ - ومدام دي مونتسبان تعيش في ملكية مانتنون ، ويزورها الملك على فترات متباعدة ، ومدام دي مانتنون تعيش في القصر الملكي ، بجانب الملك ، ترعاه وتزوده بالمشورة ، وتعتني بتربية أبنائه . كانت إلى جانب ذلك ترعى مصالح أفراد عائلتها ، وعائلة زوجها الشوقي ، وأخيها شارل ، وتساعد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة الفقراء والمظلومين ، وتحث الملك على عمل الخير والاهتمام بالأمور الدينية واحترامها . وقد وضعت قواعد جديدة في تربية وتهذيب الأطفال ، وبصفة خاصة الأمراء ، ووصلت هذه القواعد وهذا الأسلوب الجديد في التربية إلى نتائج موفقة ؛ وفي نفس الوقت كان يسعد الأطفال ويجعلهم يحبون معلميهم .

كانت العلاقة بين مدام دي مونتسبان ومدام دي مانتنون متقلبة الأطوار ، صداقة وود أحيانا ، غيرة ومشاجرات أحيانا أخرى . وذات يوم فاجأ الملك مدام

دي مونتسبان - في إحدى زياراته لها - ترفع يدها لتصفع مدام دي مانتنون ، وتتدخل الملك وأنصف مدام دي مانتنون . وشعر الجميع بأهمية هذه المرأة في حياة الملك ، فكانت تجد الاعجاب والاحترام من البعض ، والغيرة والحقد من البعض الآخر .

ومن أهم أجزاء هذا الكتاب الباب الرابع عشر والخامس عشر حيث تجد حياة للملك بين أفراد أسرته ، وتشاهد تطور إعجابه بمدام دي مانتنون التي أصبحت لاغنى عنها في حياته ، حتى إنه تزوجها بعد وفاة الملكة ، ليضمن بقاءها بجانبه مدى الحياة . ونرى الملك في بادىء الأمر يصدر أمرا بتعيينها وصيفة لولية العهد ، فتصبح بذلك مستقلة تماما عن كل ما يربطها بمدام دي مونتسبان ، بالاضافة إلى وجودها بصفة رسمية داخل البلاط الملكي تسكن جناحا خاصا بها ، زد على ذلك راتبها الثابت . لقد احتفظت بحجرتها الصغيرة في سان جارمان إلى جانب جناحين في قرف كثيرة ، أحدهما في فونتنبلو Fontainebleau والآخر في فرساي . تصف لنا مدام مانتنون وصفا طويلا وبتفاصيل دقيقة الحياة اليومية في هذه القصور الملكية ، هذه الحياة التي تدل على حقارة وقذارة مجتمع البلاط . فالكسل والملل اللذان يسيطران على سكان فرساي يجعلهم يتمادون في اللعب والميسر وشرب الخمور والمتع التافهة والشذوذ والعلاقات الجنسية غير المشروعة ، الى آخر ذلك من اللهو الدنيء للتغلب على الملل .

وذات يوم كانت فرانسواز في قصر فونتنبلو فوجدت الملك شاردا ، مهموما ، يمزق بعض الأوراق ، وأخبرها وهو فاقد شعوره ان مدام دي مونتسبان وأتباعها يلجأون إلى السحر والتنجيم للتأثير عليه ويحاولون وضع السم لمن يجدونه عقبة أمامهم ، وأضاف الملك : « ومن أدراك أنها لم تكن تريد أن تتخلص مني أنا الآخر . . . » . وقد نجحت فرانسواز في تهدئة الملك وجعله يفكر في الله

الذي يستطيع أن يتغلب على كل مكيدة ، فالعناية الالهية تحميه من كل شر . أعطاها هذا الحديث هدوءا وقوة ، لم تكن تتوقعها . نصحت الملك الذي نجح في علاقاته مع دول أوروبا ، بالاهتمام برعاياه ، بعطى كل ذي حق حقه ، ويعيد للبلاد أهميتها ووضعها بالنسبة للدين المسيحي . وكانت دائما تهمس في أذنه بأهمية إصلاح العادات ورعاية التقاليد داخل المملكة الفرنسية ، فوصفت له بشاعة ما تراه في القصور . وكان الملك يستمع إلى حديثها بصبر وبإعجاب حين كانت تحثه على محاربة النهب والفسق . وبالفعل بدأ الملك بحركة اصلاح واضحة . ومن جهة أخرى شجعته على التقرب من زوجته ، ماري تيريز الأسبانية ، وكانت الملكة طيبة القلب سليمة النية ، ينقصها الذكاء وحسن التصرف . ونجحت فرانسواز في تحسين علاقة الملك بزوجته التي أحبتها واعترفت بجميلها . وبفضلها استطاعت الملكة أن تعيش حياتها مع زوجها الذي كانت قد افتقدته من سنوات طويلة . بقى الملك قريبا من زوجته إلى أن توفيت فجأة في يوم ٣١ يوليو ١٦٨٣ في سن الثالثة والأربعين . وقد أحزن موت الملكة مدام دي مانتنون ، فقد أحبتها ، وفقدانها قد يصبح خطراً على علاقتها بالملك إذا تزوج بأخرى . وعندما بدأت الاشاعات تتردد بزواج لويس الرابع عشر من أميرة برتغالية ، شابة وجميلة ، خشيت مدام دي مانتنون على مكانتها وطلبت الانسحاب إلى ملكيتها الخاصة . غضب الملك لهذا الطلب ، لكنها تمسكت برغبتها . حينئذ صرح لها الملك بحبه لها وطلب منها الزواج . أذهلتها المفاجأة ووافقت وهي في غاية السعادة . وفي مساء يوم السبت الموافق ١٩ أكتوبر عام ١٦٨٣ تم عقد الزواج في كنيسة فرساي ، فأصبحت فرانسواز زوجة شرعية للملك . وتم الزواج لكنه كان في سرية تامة ، اذ ارادت مدام دي مانتنون حماية الملك من النقد والهجاء ،

حيث انها ليست من عائلة ملكية ويعلم الجميع أنها كانت تعمل في القصر .

كانت حياتها الزوجية ، في بادىء الأمر ، هي نفس الحياة التي تعودتها في القصر . وكانت معاملة الملك الزوج هي نفس معاملة الملك العشيق التي عاشت طويلا بجانبه من قبل . ولكن قبل أن تمر ثلاث سنوات على هذا الزواج تغيرت مكانة مدام دي مانتنون وازدادت أهميتها في البلاط الملكي والقصر . فعندما اكتشف الوزراء والحاشية والعائلة الملكية ، أهمية هذه المرأة بالنسبة للملك ، توددوا إليها ، وترددوا كثيرا لزيارتها لأخذ المشورة ، وكأنها قد أصبحت ـ بطريقة غير مباشرة ـ هي التي تحكم البلاد . استمرت على ذلك مدة الاثنين والثلاثين عاما الباقية من حياتها الزوجية مع الملك ، لم تهتز هذه المكانة المرموقة . كانت تستيقظ في السادسة من صباح كل يوم ، تصلي في سريرها ، ثم ترتدي ملابسها بسرعة ، وبعد برهة تجد حولها الطبيب للاطمئنان على صحتها ، ثم خادم الملك الخاص ليطمئن عليها ويطمئن الملك . وفي حوالي السابعة والنصف تبدأ في كتابة الخطابات التي لم تكد تنتهي منها حتى تلاحقها المقابلات العديدة . فمثلا تجد عندها بعض ضباط الجيش يلجأون إليها للتوسط لهم قبل الملك ، وبعض رجال الكنيسة ليتلقوا الاعانات ، وبعض السيدات الأرامل ليقصصن عليها مآسيهن ، وبعض التجار لاتمام صفقاتهم ، ورسام ليأخذ لها صورة ، إلى غير ذلك من هذه الأشياء . . . أما الملك فكان يبقى إلى جانبها حتى ميعاد صلاة القداس في العاشرة صباحا ، وبعد ذلك كانت تبدأ زينتها ، تساعدها صديقتها نانون Nanon إلى ارتداء ملابسها ، ثم يأتي رئيس الخدم ، ورئيس الشئون الرسمية لتلقي أوامرها . ويعود الملك بعد ذلك إلى حجرتها ، ثم جميع الأميرات تصحبهن الوصيفات .

وتستمر مدام دي مانتنون على هذا حتى يأتوا لها بوجبة الغذاء فتتابع حديثها وهي تتناول طعامها ، والجميع يلتفون حولها ، يتسابقون للقيام بتلبية طلباتها . ثم تغادر الأميرات حجرتها لتناول طعامهن ، فيدخل الملك الذي لم يكن يتناول وجبته في نفس الميعاد ، فتجالسه وتنصت إليه وتبادله الحديث ، وكانت هذه اللحظات التي تقضيها معه هي أدق وأهم المسئوليات التي تقع على عاتقها ، فلم تنس أبدا أنه ملك . وكان يعود إليها في المساء ، بعد تناول طعامه مع ولي العهد ، تصحبه جميع الأميرات ، فيبقى بجانبها مدة نصف ساعة ، كانت تشعر خلالها بالدفء العائلي . وبعد مغادرة الملك حجرتها كان الجميع يعاود الالتفاف حولها ، يضحكون ويمرحون بينما تكون هي مشغولة بمختلف أمور الحكم . وكانت كثرة مسئولياتها تشعرها بتفاهة سيدات القصر اللاتي لم يشغل بالهن سوى اللهو والتزين . ولم تكن أعباء مدام دي مانتنون الزوجية بالشيء البسيط إذ كان عليها أن تستقبل الملك كل يوم عند عودته من الصيد ، فتغلق باب حجرتها ولا تسمح بالدخول لأي شخص ، فكانت تعطيه ـ إذا ما كان في حاجة إلى ذلك ـ كل الحب والحنان ، تواسيه وتساعده على حل مشاكله ان وجدت . بعد ذلك كان يتم أعماله في حجرتها ، يفرز البرقيات ، يكتب ويملي سكرتيره ، ثم يدخل بعض الوزراء لمتابعة العمل ، فكانوا إذا احتاجوا لمشورتها دعوها للاشتراك معهم ، وإن لم يكن الأمر كذلك كانت تنسحب بعيدا عنهم في ركن من حجرتها متأهبة دائما لمعاونتهم إذا لزم الأمر . وبينما كان الملك يتابع أعماله كانت فرانسواز تتناول وجبة العشاء ، ولكنها كانت دائما مشغولة بالملك ، لترقبه من بعيد ، فإذا وجدته مهموما أو مشغولا فقدت شهيتها ، وإذا كان مسرورا قد فرغ من أعماله طلب منها أن تتعجل لتعود بجانبه ، فلم يكن يطيق البقاء بمفرده . ويبقى الملك بجانبها حتى يأتي ميعاد

عشائه فيذهب إلى حجرة ملحقة بحجرتها ، يرن جرسا فيأتي إليه جميع الأمراء والأميرات لتناول العشاء معه . وكان على الجميع أن يمرّوا من حجرة مدام دي مانتنون قبل الذهاب إلى المائدة في العاشرة والربع مساء ، أما هي فكانت تبقى بمفردها في سريرها ، تصلي ثم تنام ، بعد أن تسترجع في فكرها جميع أحداث يومها المشحون . هكذا مرت عليها السنون وهي في قصر الملك ، سجينة حجرتها ، يمر من أمامها كل شيء وكل فرد .

ولكن أين شقيقها شارل ؟ كان يسبب لها الكثير من المشاكل ، لا يكف عن المطالب ويخسر أموالاً طائلة في لعب الميسر ، حتى سئم الملك سوء تصرفاته التي لم تكن تنتهي ، ولكنه كان يتذكر تصرفات شقيقه هو ، الذي اشتهر بالفسق ، فيقتنع أنها إرادة الله أن يتحمل كل فرد رذائل أخيه .

كان الملك يعامل مدام دي مانتنون بكل رفق وعناية واحترام ، وكانت هي الأخرى تبادله الاهتمام والحب والرعاية واستمرت على هذا تحب الملك وتكره من حوله من منافقين ووصوليين".

لقد عانت كثيرا من الهجاء والاهانات والأقاويل الكاذبة التي كانت تكتب وتردّد في كل مكان بشتى الألوان . فلم تجد الراحة إلا بجانب الأطفال ، تراها تبحث عن صحبتهم حيث تجد النقاء والطهارة والبراءة . وقادها ذلك إلى المبادرة بمشروع لتربية البنات ، وبصفة خاصة تربية بنات النبلاء التي كانت قد أهملت تماما ، ولما كان الملك يوافقها في تنفيذ كل ما ترغبه نجح مشروعها ، وخلال عام ١٦٨٤ كان لديها مائة وثمانون من البنات في دار نوازي NOISY ، ثم اتسع المشروع وأصبحت هذه الدار مؤسسة تضم من ستة إلى سبعة آلاف آنسة ، تجد التربية والرعاية على نفقة الملك . ونجح المشروع تماما وتضاعفت هذه المؤسسات واختيرت منطقة سان سير بجانب حديقة فرساي ، لاقامة المباني التي استمر تشييدها خمسة عشر شهرا . ومنذ هذه الفترة وطوال ثلاثين عاما أصبحت سان سير تشغل الكثير من وقت مدام دي مانتنون ، وكان الملك يزور هذا المكان من حين الى آخر فيبدي اعجابه بهذا العمل العظيم ويعترف بفضل زوجته في ذلك ، فكان بعد الزيارة يقبل يدها معبرا عن شكره . هذا العمل الرائع الذي تبنته مدام دي مانتنون توّج مجهوداتها العظيمة في مجال التربية . وبعد هذا النجاح الباهر أنشأت مدارس للفقراء ، وأنفقت كل ما تملك ، وكانت بذلك تشعر أنها تصلح من حال البلاد وتخدم الله والمملكة الفرنسية . وعاشت هي في تقشف تام لكي تستطيع أن تمد الفقراء بالعلم والكساء والطعام . وكانت بجميع التصرفات وبجميع النصائح التي تقدمها للملك تهدف إلى السلام ، ورفع المعاناة عن الشعب ، والقضاء على الفساد ، ورفعة الدين ، فكانت الرعاية الالهية تساعدها وتعاونها وتبارك خطواتها ، حتى أن رجال الكنيسة طلبوا منها التوسط لتحسين العلاقات بين الملك والبابا .

وبالرغم من الافلاس التام الذي أصاب البلاد من كثرة الحروب ، ومن فرط البذخ في حياة القصور ، ومن تشييد المباني الفخمة في فرساي ، كان الملك يدفع مبالغ طائلة من المال للبروتستنت لتشجيعهم على اعتناق الدين الكاثوليكي ، ومنحهم العديد من الامتيازات . ولما كان السلام قد ساد البلاد مدة ثماني سنوات ، مما أثار غضب وزير الحربية لوفوا Louvois الذي نصح الملك بالقيام بحروب جديدة يجند فيها العديد من البروتستنت للتخلص منهم . وأراد الملك أن يستشير زوجته كما تعود ولكنها رفضت أن تعطيه رأيا في ذلك إذ أنها لم تكن راضية عن خلط الدين بالسياسة . ولجأ الملك إلى أسلوب القسوة تجاه البروتستنت ، وألغى مرسوم نانت

Edit De nantes الذي كان أبرمه جده هنري الرابع لصالحهم ، فأخذ الملك لويس يلاحقهم في كل الميادين ، ولا يبالي بالأذى الذي يصيبهم ، حتى أن معظمهم فرّ هارباً خارج البلاد ، مما أثار حزن مدام دي مانتنون وجعلها تطرد من القصر كل من يرفض اعتناق الدين الكاثوليكي .

ومر ما يقرب من ثماني سنوات على هذه الأحداث ، سلمت خلالها مدام دي مانتنون المنازعات والمؤامرات المتكررة خصوصا وقد تقدمت بها السن ، وضعفت صحتها ، وخارت قواها ، ومع ذلك لم يتغير حب الملك لها ، ولم يكف عن احترامها وتقديرها . فقد منح لقبا جديدا لأرض مانتنون وهو لقب « الماركيز » لكي تصبح صاحبة الأرض « الماركيز دي مانتنون » . وفي الكنيسة طلب منها ألا تصلي إلا أسفل القاموس الذهبي ، وهو المكان المخصص لصلاة الملكة . لكن أين كانت مدام دي مونتسبان من كل ذلك . . ؟ كان الملك قد تركها تماما ، تقطن الطابق الأسفل من القصر ، في مسكن متواضع ، وأصبحت رسميا مجرد مربية لأبنائها الأمراء . حاولت بشتى الوسائل استرداد حب الملك ولكن دون جدوى ، عملت ما في وسعها للايقاع بينه وبين زوجته ولكنها لم تنجح . فالملك أبعدها الملك عن القصر تماما ووضع آخر أبنائها ، وهي مدموازيل دي بلوا Mlle De Blois، تحت رعاية مدام دي مونتشفروي .

ومرت السنون تلو السنين ، يتقدم الجميع في السن ، والبعض منهم يفارق الحياة . وكانت مدام دي مانتنون ، بمرور الزمن ، تزداد زهدا في الحياة وتقربا إلى الله ، أعظم وأهم من أحبت ، تقضي معظم وقتها في الصلاة ولا ترى سوى الملك وأصدقائها المقربين . وكان يشاركها في عبادتها ويشجعها على الاقتراب من الله رجل الكنيسة والكاتب المعروف فينلون Fenelon، يحثها على الاقتراب من الله عن طريق فعل الخير والتفاني في مساعدة المحتاجين . أما مدارس سان سير فازدادت أهمية وشهرة ، خصوصا بعد أن لعبت التلميذات مسرحية « استير Esther» للكاتب المعروف راسين ، والتي كانت تحكي قصة حياة فرانسواز دوبينيه . وحينما شاهدها الجمهور تعرف على بطلة هذه المسرحية . ولكن حين شُغلت آنسات سان سير بالتمثيل والغناء ، ابتعدن عن الأمور الدينية ، فالملك حولت هذه المدارس إلى دير رسمي ينتمي إلى نظام القديس أوجوستان Augustin .

وقد شُغِلَتْ مدام دي مانتنون بحب الله ، أرادت أن تصبح شهيدة الحب الالهي . أما حالة البلاد فكانت قد تدهورت تماما بسبب الحروب المتكررة التي خاضها الملك داخل البلاد وخارجها ، فتضاعفت الديون خصوصا بعد وفاة كولبير وزير الخزانة . وعمّ الفقر البلاد وأصبح كالوباء ينتشر بين أفراد الشعب بسرعة مذهلة . ولما ساءت حالة البلاد تماما أراد الجميع أن تتوسط مدام دي مانتنون عند الملك ليكف عن هذه الحروب خصوصا بعد أن تعددت وارتفعت الضرائب إلى أقصى درجة . وكان الملك بعد وفاة أهم وزيرين في الحربية ـ لوفوا Louvois وسانيولاي Seignelay ـ لم يرد أن يستعين بوزراء آخرين يتحكمون في سياسة البلاد الخارجية ، أراد أن يحكم بنفسه حكما مطلقا ، لا يعاونه في ذلك سوى وزراء جدد ، بدون خبرة كافية . ولم يتوقف الملك عن مواصلة حروبه التي دمرت المملكة الفرنسية ، حتى أن الشعب ثار في كل مكان من شدة الفقر والقحط الذي أصاب البلاد ، وباعت مدام دي مانتنون كل ما تملك ـ حتى ملابسها ـ لتطعم بعض الفقراء .

أما سان سير التي أصبحت ديرا ، خرج منها تيار ديني متطرف ، سرعان ما تحول إلى قضية سياسية خطيرة ،

اتهم فيها العديد من أصدقاء مدام دي مانتنون . وقد تضخمت المشكلة وازدادت خطورة لمدة ثلاث سنوات ، لم تكف خلالها زوجة الملك عن البكاء ومحاربة كل ما يمكن أن يثير غضب الملك أو يهدد السلام الداخلي في المملكة الفرنسية ، وقد حاولت أن تخفي كل هذه المشاكل عن الملك ، متوجهة إلى الله تتوسل إليه ليحاويها بعد أن فشل أصدقاؤها في ذلك . واستمرت على هذا الحال ، لاتشرك الملك في هذه القضية خشية أن تغضبه وهو مشغول بحروبه . لكن الملك كان على علم بكل ما يحدث في مملكته ، فأنهى المشكلة بحكمة ، وجنب زوجته جميع هذه المشاكل الدينية والسياسية التي كانت تؤرقها وتؤلمها .

والمسؤليات التي تحملتها الماركيز دي مانتنون والتي أخذتها على عاتقها كانت جسيمة ومتعددة ، إذ كان عليها أن ترعى أفراد العائلة الملكية ، وبصفة خاصة الأمراء والأميرات ، أبناء لويس الرابع عشر والذي بلغ عدد من بقى منهم على قيد الحياة ثمانية عشر . كانت مشاكلهم كثيرة لا تنتهي . أما ولي العهد ، ابن الملكة ماري تيريز الأسبانية ، فكان يتصف بالغباء وضعف الشخصية . وكان للملك ثلاث بنات ، إحداهن ابنة مدموازيل دي لافير والاثنتان الأخريان ابنتا مدام دي مونتسبان ، دائما على خلاف فيما بينهن ولا تتفقن أبدا مع والدهن ، لذلك لم تنته المنازعات والمشاجرات إلا إذا تدخلت مدام دي مانتنون ، وهي صديقة الجميع ، لها دلال عليهن ، فهي التي قامت بتربيتهن وهي أيضا التي علمتهن شئون الحياة وهن كبار .

أما الملك فقد تدهورت حالته الصحية . حين توفى أخوه حزن حزنا عميقا على الرغم من أنه كان يعاني الكثير من سوء سلوكه وتسلطه في بعض الأمور العائلية . وبالاضافة إلى هذا الحزن كان للملك يتألم بشدة من مرض « النقرس » الذي أعاق حركته ، فكان لا يتنقل من مكان إلى مكان بدون عربته ، فثقل وزنه . وكانت زوجته تلازمه في كل مكان ، تفعل المستحيل لارضائه والتخفيف عن آلامه ، ولم يكف هو عن إظهار حبه ، ورعايته الفائقة لها . ولم تنقطع الماركيز دي مانتنون عن الاهتمام بالأطفال ، سواء كانوا من الأقارب أو من أحفاد الملك ، وكلما تقدمت بها السن ازداد تعلقها بالأطفال . وفي مذكراتها تحدثنا طويلا عن هؤلاء الأطفال وتشعرنا بأهميتهم البالغة في حياتها . وعلى عكس اهتمامها بالأطفال كانت في آخر سنوات عمرها ، لا تبالي بالأمور السياسية إلا لارضاء الملك ، وهو الآخر حاول أن يجنبها هذا العبء الثقيل . وبالرغم من هذا طلب منها المشورة فيما يتعلق بأمور البروتستنت اللذين كانوا يزحفون خارج البلاد بعد إلغاء مرسوم نانت Edit De Nantes، وطلب من البعض أبحاثا مفصلة عن هذا الوضع ، بعد أن ترك البلاد حوالي سبعين ألفاً من الفرنسيين . وكان ما جاء في هذه الأبحاث بشأن البروتستنت متناقضاً ، فنصحت مدام دي مانتنون الملك بأن يرعاهم ويرد إليهم حقوقهم التي سلبت منهم بإلغاء مرسوم نانت . ولما كانت حالة البلاد المادية لا تسمح بذلك ، أبرم الملك معاهدة سلام لانهاء حروبه خارج فرنسا ولتهدئة أحوال البلاد الداخلية . ولكن هذا السلام لم يدم أكثر من أربع سنوات حتى دخلت فرنسا حربا شرسة ، وهي حرب « الولاية الأسبانية » ، هذه الحرب التي دمرت خلالها المملكة الفرنسية تماما . فقد تحالفت أوروبا ضد فرنسا وأسبانيا . لم تكن حالة فرنسا تتحمل عبء حرب جديدة وكانت أسبانيا ضعيفة ، سقطت في أولى مراحل هذه الحرب . وتسترسل مدام دي مانتنون وهي تسجل مذكراتها ، في الحديث عن أسباب وظروف وأسرار هذه الحرب التي استمرت طويلا ودمرت فيها فرنسا وحليفتها

أسبانيا ، وسقط خلالها الجيش الفرنسي بأكمله ، فكانت المدن الفرنسية تسقط الواحدة تلو الأخرى في قبضة الأعداء الذين زحفوا قريبا من فرساى ، الشيء الذي أقلق الملك وجعله يوافق على الكثير من التنازلات لانهاء هذه الحرب الشرسة .

وبعد الحرب كانت المجاعة ، لم تر فرنسا مثلها من قبل ، اشتدت قسوتها حتى أنه في شهر فبراير عام ١٧٠٩ ، كان الشتاء وبرده القارس قد أفسد المحاصيل الزراعية . لم يعد هناك حبوب ، وأوقفت المطاحن ، ووصلت حالة القحط إلى ذروتها ، حتى ان أحدا لم يجد فتات الخبز ، ولقى الكثير حتفهم سواء من الجوع أو من شدة البرد . وثار أفراد الشعب الفرنسي في كل مكان مطالبين بتعذيب وتمزيق جسد مدام دي مانتنون ، فكان الجميع يعلم مكانتها عند الملك . وانهالت عليها الشتائم والسب واللعنات من كل شكل ولون ، وتحت نوافذ القصر كانوا ينادونها « الساحرة العجوز » . كانت دائما تتجه إلى الله ، ولم تكن تملك بعد فلسا واحدا من المال ، لقد باعت من قبل كل ما تملك حتى خاتمها الذي كان الملك قد أهداها إياه . والملك بدوره باع كل ما يملك من أحجار كريمة إلى الأجانب ، وكل ما تبقى في قصره من فضيات وتحف ، وتنازل عن كبريائه ليقترض بعض المال .

وبعد الحرب والمجاعة جاء وباء المرض ، فتوفى العديد من أفراد الأسرة المالكة ، وكأن لعنة السماء قد سقطت على فرساى ومن فيها . ونجد في هذا الكتاب الذي نعرضه صفحات طويلة تتحدث فيها مدام دي مانتنون بتفاصيل دقيقة عن هذه الأمراض واحتضار المصابين ثم وفاتهم ، وكانت الاشاعات تردد أن شخصا ما يقوم بتسميم الأمراء ، وإبعادهم عن العرش . وحزن الملك وحزنت مدام دي مانتنون لهذه الخسائر في

الأرواح وفقدان هؤلاء الأمراء الذين كانوا في منزلة أبنائها . وكان الملك يتحمل جميع هذه الكوارث بقوة وصلابة و « عظمة » كما ترى زوجته ، ولكن تدهورت صحته كثيرا ، فكانت مدام دي مانتنون تخفف عنه الحزن والألم بقدر استطاعتها ، وهو كالطفل الوديع يطيع جميع أوامرها ويتبع جميع خطواتها . كانت رفيقة حياته ، عاشت زوجة له مدة ثلاثين عاما ، وصديقة قريبة منه مدة أربعين عاما ، فكانت تدرك جيدا كل ما يدور في ذهنه وكل ما يشعر به قلبه ، وخصوصا انها كانت تكبره سنا . ولكنها لم تشأ أن تتدخل في المشاكل السياسية أو في الأمور الدينية ، خصوصا في آخر سنوات حياتها الزوجية ، رغم إلحاح الوزراء ورجال الكنيسة لكي تعاونهم وتتوسط قبل الملك لتعديل بعض الأمور . لقد أتعبتها السنون الطوال ، وتدهورت صحتها ، فكانت تريد أن تعيش إلى جانب زوجها في سلام ، بعيدة عن كل المشاكل . وكانت تجد سعادتها وراحة الملك في سان سير حيث كانت تجد البنات الصغيرات تضحكن وتنشدن بوجوه مشرقة وأرواح طاهرة . وكانت تشعر وهي في هذا المكان النقي أنها فعلا ملكة متوجة ، يحبها ويقدسها الجميع من تلميذات ومدرسات ومشرفات .

وكانت صحة الملك في تدهور مستمر ، خصوصا في صيف عام ١٧١٥ حين أراد أن تبقى زوجته بجانبه ليلا ونهارا لا تبعد عنه أبدا ، وفي يوم ٢٥ أغسطس يوم الاحتفال بعيد القديس لويس ، وكان الملك لويس لا يستطيع أن يغادر فراشه ، ودقت الطبول أسفل نوافذ حجرته ، ففتح الأبواب لسماعها ، وحين استيقظ صباح يوم ٢٦ أغسطس كان نبضه مضطربا تماما حتى أمرت زوجته بإحضار قسيس فرساى لاتمام مراسم الوفاة . أما هي فكانت تساعده على تذكر أخطائه وهو يحترف للقس ، فشكرها على مساندتها له حتى وهو يفارق الحياة . وبقيت بجانبه طوال الليل وهو يتألم في

صمت ، فلقد أصيبت ساقه بغرغرينة ومع ذلك رفض بترها ، إذ أنه كان يشعر باقتراب نهايته . وعندما رأى أمامه حفيده ، ولي العهد ، لقنه هذه النصائح الأخيرة :

« يا بني ، سوف تصبح ملكا عظيما ، فلا تقلدني في تشييد المباني ولا في خوض المعارك . حاول أن تجعل السلام يسود بينك وبين جيرانك ، وارع مصالح شعبك . هذا ما لم أستطع فعله ،فكان سببا لشقائي » .

قبل الملك حفيده وهو يباركه من أعماق قلبه . ثم توجه إلى من حوله قائلا :

« لماذا تبكون ؟ أظننتم أني خالد ؟ إني راحل ولكن الدولة باقية » .

وودّع زوجته عدة مرات مهدياً إياها سبحته ثم اعترف لها :

« إن كل ما يؤلمني هو فراقك » .

كان الملك قلقاً لترك زوجته وحيدة ، دون مسكن ولا ثروة ولا ولدا ، والشعب يكرهها . طلبت منه أن يوصي عليها الدوق دورليان Le Duc D'Orleans، ابن أخيه الذي سيتولى العرش . فأمره الملك برعايتها وتنفيذ جميع أوامر هذه السيدة التي كان لها العديد من الأفضال عليه ، وعلى الدولة ، وعلى جميع أفراد العائلة . وطلب الملك من زوجته أن تختفي من أمامه وهو يفارق الحياة ، فكان مجرد النظر إليها يبكيه ويثير عواطفه . ورحلت إلى سان سير في حماية الحرس الملكي ، ولكنها كانت تعاود القصر من حين لآخر للاطمئنان على زوجها . وهكذا استطاعت مدام دي مانتنون أن تسجل تفاصيل الأيام الأخيرة في حياة الملك ، وهو على فراش الموت ، وحتى لفظ أنفاسه الأخيرة في الساعة الثامنة من صباح أول سبتمبر (أيلول) عام ١٧١٥ ، « توفي بطلاً وقديساً » ، كما وصفته زوجته . وفي السادس من الشهر نفسه جاءها الدوق دورليان ليطمئن عليها وطمأنها أن جميع أوامرها مجابة . شكرته مدام دي مانتنون بكل احترام ولكنها رفضت جميع المبالغ التي تستحقها من خزينة الملك قائلة : « إن الدولة أحق مني بهذه النقود » . وقد طمأنها هذا الحاكم الجديد أنه سوف يعمل ما في وسعه لاصلاح حالة البلاد . وكان طلبها الوحيد هو البقاء في سان سير ، وحماية هذا المكان من أي سوء . فوعدها بذلك . وعقب مغادرته أخذت تسجل كل ما دار بينهما من حيث ، وسلمت هذه الأوراق للمسئولين عن الدير ليكون سندا لهم إذا ما تراجع الدوق عن وعوده بعد وفاتها . فكانت صيانة وحماية سان سير هو آخر أعمالها السياسية .

وبعد ذلك أغلقت باب حجرتها معلنة أنها لا ترغب رؤية أو سماع أي شخص . لقد عاشت أربعين عاما « ظلا للبطل العظيم » وفي لحظة رحيله أرادت أن تختفي ظله عن الأنظار » . وبقيت مدام دي مانتنون الأربع سنوات التي عاشتها بعد وفاة زوجها ، سجينة في سان سير ، تنتظر الموت ولا تخشي المرض ، تتجه دائما إلى الله في خشوع لتكفر عن بعض ذنوبها الماضية ، زاهدة كل شيء في هذه الدنيا ، لا تبالي بما يحدث خارج الدير . وبوفاة مدام دي مانتنون عام ١٧١٩ يغلق « عمر الملوك » .

وبعد عرضنا لهذا الكتاب القيم ذي العنوان المبهم ، نستطيع القول إنه يعتبر مرجعا هاما يمكن الاستفادة منه لكشف الستار عن جوانب متعددة من تاريخ وحضارة ومجتمع المملكة الفرنسية في عهد لويس الرابع عشر . ومن جهة أخرى نجد فيه قصصا شيقة تصلح للاخراج السينمائي .

في تاريخ السينما العالمية
من الفانوس السحري إلى السينماتوغراف

محمد صوف

١ ـ الفانوس السحري

يقال انه كان معروفا قبل القرن السابع عشر بكثير حيث إن فراعنة مصر كانت لهم به دراية وقد وجد علماء الآثار في أطلال هيراقلطس ما جعلهم يبعدون كل دغدغة شك في وجوده قبل هذا القرن .

وفي القرن السابع عشر استطاع الألماني كيرشر أن يقوم بانجاز فانوس سحري معتمدا على الغرفة المظلمة أو السوداء التي اخترعها جان باتيست ديلابورتا .

وكانت الانطلاقة . .

أصبح الفانوس في ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وبعض بلدان الشمال الأوروبي . وكان استعماله يعتمد على اشعاله بالغاز ، بالقناديل ، بالزيت . ثم بالكهرباء أخيرا . وهكذا كان اللقاء الأول للجمهور مع الصورة الثابتة أولا ثم المتحركة بعد ذلك .

وقد كان تسجيل الصورة ، المادة الخام للفانوس يتم ارتكازا على المبدأ الأساسي في استمرار الانطباع البصري الذي اخترعه سنة ١٨٢٩ الفيزيائي البلجيكي ـ بلاتو ـ اذ كان الانطباع بالحركة المتواصلة يدفع العين الى تسجيل الصورة متكررة على الأقل عشر مرات في الثانية . وقد وصل هذا الرقم الى ٢٤ منذ بداية السينما الناطقة .

في سنة ١٨٢٣ قام الدكتور باريس ـ Paris ـ باختراع لعبة لطفلة تتألف من اسطوانة مربوطة إلى خيوط تتخالف بشكل تظهر فيه صورة عصفور في قفص . وقد كان العصفور مرسوما على وجه الاسطوانة والقفص مرسوما على الوجه الثاني لنفس الاسطوانة . . هذه اللعبة الغريبة أطلق عليها اسم الترومانروب ونعتت بالآلة الأم للسينما .

أما الفيناكيستكوب الذي ابتكره البلجيكي بلاتو . فكان يتكون من اسطوانة بعدة ثقوب عمودية على الوجه

الداخلي وعليه ثماني صور تشكل مراحل متتالية لحركة ما . وباستعمال المرآة والنظر من خلال ثقوب الاسطوانة المتحركة بسرعة تنعكس الصورة متحركة .

ثم اكتشف نيبب ـ Nieppe ـ وداجير Dagueire التصوير فسهل عملية دراسة مشاكل التصوير المسجل ، واخترع إيتيان جول ماري البندقية المصورة الممكن بواسطتها تسجيل سلسلة من الصور بفارق ١/١٢ من الثانية . . صور عصافير تحلق إلا أن تحليل الحركة ظل بعيدا عن الهدف المنشود . كما أن تجربة الأمريكي ادوارد ميربدج بواسطة بطارية لكل حركة . مثلا الحصان يركض في ٢٤ صورة يجب استعمال ٢٤ بطارية .

الفيناكيستكوب

في عام ١٨٨٢ استطاع اميل رينو Emile Reynand اختراع آلتين طورتا معطيات الفيناكيستكوب ، وفتح في متحف كريفان بباريس مسرحه البصري استطاع فيه بواسطة استعمال لداخل ذكي للعرض والمرايا من اظهار رسوم على شاشة أمام جمهور مندهش ومعجب بالمعجزة الجديدة .

اديسون بدوره عمل على تسجيل وانتاج الصورة . وبعد عدة محاولات استطاع أن يعرض آلته الكينيتوسكوب في معرض شيكاغو العالمي سنة ١٨٩٣ وهي آلة تنتج الصورة ولا تعرضها . . آلة العرض كان صندوقا بمنظار صغير من خلاله يرى المتفرج الصور تتحرك .

لم يتوقف البحث عن كيفية تطوير هذا الفن . استمر .. استمر . . الى أن ظهر الأخوان لوميير ـ Lumiere ـ .

السينما توغراف

لويس وأوجست لوميير ، بعد بحث صامت شاق وطويل استطاعا التوصل الى اختراع آلة تلتقط المناظر وتعرضها أطلق عليها اسم السينماتوغراف ـ حصلا على رخصة لعرضها يوم ١٨٩٥/٢/١٣ . واكترى صديق لهما قاعة في كهف الجران كافي Le grand Cafe بباريس قدم فيها للجمهور هذا الاختراع العجيب بمبلغ ٣٠ فرنكا في اليوم .

وبتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ تم أول عرض عمومي بالسينماتوغراف بحضور ٣٥ متفرجا ، كان البرنامج عشرة أفلام من دقيقتين ضمنها عرض أول شريط سينمائي في العالم (الخروج من معامل لوميير بليون lyon) .

تطور العرض في الجران كافي الى ثمانية عشر عرضا في اليوم الواحد . وكل عرض يشاهده ٣٥ متفرجا . بعدها تطور مضمون الأشرطة المقدمة من نقل وثائقي للحركة الى عمل معد معتمدا على السيناريو فكان الشريط « السقاء المسقي » أول عمل يمثل ظهرت على ضوئه الامكانيات الأولى للسينما التي خطت بها نحو الاخبارية والوثائقية والتركيب ثم الى المسرح ، وتحول السينماتوغراف الى المسرح وبدأ العمل يعتمد على الاخراج مما دفع بالأخوين لوميير لترك اللعبة لأنهما لم يكونا على استعداد لذلك .

السينما تتطور

تجديدات جورج ميلي وتابعيه

وجاء جورج ميلي Georges Melies بعد انسحاب الأخوين لوميير من الحلبة فحول السينماتوغراف الى العرض الضخم . ميلي لم يستطع شراء آلة الأخوين لوميير فركب بنفسه آلة مماثلة وبدأ يسجل أشرطة تنافس أشرطة الأخوين .

الا أنه فكر في امكانية تحدي عطاءاتهما بتحويل السينما من الواقع الى التخيل الغريب . فأخذ تجربته باستعمال تقنيات جديدة تخدع البصر وتحلق بالمتفرج في أجواء

سحرية لم يسبق له أن رآها فكان شريط ـ رحلة الى القمر ـ انطلاقة ميلي نحو المجد وجعل اسمه على كل لسان .

في ظرف عشرين سنة أنجز ميلي ألفي شريط اعتبر من خلالها « أبو الخدع السينمائية » .

لم يكن ميلي في الميدان وحده فقد كانت تعمل الى جانبه مؤسسات أبرزها جومون Gaumont وباتي Pathe اللتان استطاعتا غزو العالم بفضل تنظيمهما المحكم واجتهادهما لاعطاء أعمال جديدة . وهكذا برز اسم فردیناند دوزيكا الذي أنجز لمؤسسة باتي أول شريط في السلسلة السوداء « قصة جريمة » نال نجاحا عظيما وصلت بفضله ميزانية المؤسسة الى (٤٧ مليون فرنك سنة ١٩١١) .

كما عملت مؤسسة باتي على اخراج جريدة سينمائية عام ١٩٠٨ حملت اسم ـ أنباء باتي واعطاء أسماء مشهورة كماكس ليندر .. ماكس ليندر هذا هو أول ممثل كوميدي في عالم السينما . استطاع خلال سبع سنوات (١٩٠٥ ـ ١٩١٢) أن يحقق نجاحا خياليا إذ وصل الى التأثير على ماك سينيت بطل الكوميديا الأمريكية وشارلي شابلن . وهذا الأخير غني عن كل تعريف .

أما مؤسسة جومون فقد تميزت بمحاولات صاحبها ليون جومون في استعمال الصورة والصوت . وقد عرض أول محاولاته في الصوت عام ١٩٠٠ وأعطى آلة الكرونوفون سنة ١٩١٠ التي تعتبر أم الفيلم الناطق .

توالى ازدهار وتقدم الفن السابع بكراء الافلام والقاعات في مختلف أنحاء العالم كانت قاعة جومون بالاس . أكبرها .

وكما برز اسم فرديناند دوزيكا Ferdinand De Zecca مع باتي ظهر اسم لوى فوياد Louis Feuiuade مع جومون .

لوى فوياد كان أول شخص أعطى عملا سينمائيا من عمل أدبي ـ فانتوماس ـ ففتح للسينما آفاق التعامل مع المبدعين والأدباء خصوصا بعد النجاح الباهر الذي حققه ـ فانتوماس ـ ، فانتوماس ألهم الرسام إميل كوهل سنة ١٩٠٨ السلسلة المتحركة ـ فانتاسما جوري ـ الذي شكل أول شريط للرسوم المتحركة . وقد أنجز إميل كوهل بين سنوات ١٩٠٨ و ١٩١٠ ستين شريطا .

أفلام الفن في فرنسا

في عام ١٩٠٨ فكرت شركة ـ أفلام الفن ـ في الخروج بالشريط السينمائي من السذاجة المعتمدة على بساطة المتفرج العادي وابهاره والدخول به الى عالم أكثر تطورا . فبدأ التعامل مع أهل الأدب من كتاب معروفين ومسرحيين . النتيجة الأولى لهذه المحاولة كانت شريط ـ اغتيال الدوق دوجيز ـ الذي ظهر بتاريخ (١٧ نوفمبر ١٩٠٨ والذي فتح نجاحه الباب لأعضاء الأكاديمية الفرنسية فدخلوا الاستوديومات) .

يرجع الفضل في هذا التطور للبنكيين شارل لوبارجي وآندري كالميت الذي مكن السينما من أن تصبح قوة معترفا بها رسميا . فقد قال السيد بول دو شارن (كان هو الرئيس المقبل لجمهورية فرنسا آنذاك) في ٢٦ مارس ١٩١٤ أمام أعضاء الفرقة النقابية السينمائية :

« أنتم السينمائيون تملكون الحقيقة ، ولكن من هذه الحقيقة يجب عليكم إعطاء الشعب الجانب السامي .. لكم مسؤوليتكم وعليكم أن تكونوا المربين لروح الشعب » .

وقد كانت السينما الفرنسية في تلك الفترة تغطي ٩٠٪ من الاحتياجات العالمية الا أن الحرب غيرت مجرى الأحداث لتأخذ أمريكا زمام المبادرة . فهبط مستوى الانتاج كمّا ، وظلت الجودة تطبع سير الفيلم الفرنسي . ولوحظ تقدم للمدرسة السينمائية الفرنسية بين سنتي ١٩١٩ ـ ١٩٢٩ .

السينما الايطالية قبل الحرب العالمية الأولى

قبل الحرب العالمية كانت ايطاليا البلد الوحيد الذي يستطيع مضاهاة فرنسا في الانتاج السينمائي . وقد ظهر السينماتوغراف في روما عام ١٨٩٨ . وفي عام ١٩١٧ كان أول انتاج ضخم عن المسيح من عشر لوحات أنجزها ليجي توبي . . تكونت على أثره شركات في روما وميلانو وطورينو ونابولي ، أنتجت أعمالا ضخمة كماركو فيسكونتي ـ ولويس الحادي عشر ـ وحياة جان دارك ـ ثم أخذ شريط ـ كوفاديس ـ عن رواية مستوحاة من الاستعراضات الغنائية الكبرى .

بعده وفي خضم المنافسة على الانتاجات الضخمة أنجز شريط « كابيريا » مجندا كثيرا من الطاقات ووسائل الابهار من مناظر أخاذة وصراعات في البوادي وبراكين وحرق مراكب بحرية . كان صاحبه يحمل اسم ـ جيوفاني باستروني ـ . وقد اشترى المخرج الامريكي الشهير ـ جريفيث ـ نسخة منه قبل تحقيق روائعه وخصوصا شريط ـ تعصب ـ .

في ايطاليا أيضا ظهرت سينما النجوم حيث إن ممثلين كفرانسيسكا برتيني ولينا مينيشيلي أعطوا انتصارا لشخصية الفنان النجم ـ الا أن تنافسهم الكبير قادهم الى الاضمحلال .

خلال الحرب العالمية الأولى توقفت الانتاجات السينمائية في كل من ألمانيا وفرنسا وروسيا وبقيت إيطاليا البلد الوحيد المهيمن على السوق الخارجية الى أن انضم الى الحلفاء ففرغت الساحة من أهل الفن وانقلبت الآية .

السينما الدانمركية

حتى اعلان الحرب كانت الدانمارك تنافس ايطاليا في الميدان السينمائي خصوصا في سوق أوروبا الشرقية وأوروبا الوسطى . ظهر السينماتوغراف في الدانمارك كما في ايطاليا عام ١٨٩٨ . وأهم شخصية سينمائية كان أولسن الذي بدأ عمله صحفيا ثم أنتج شريط ـ صيد الأسود في جزيرة الكور ـ من إنجاز فيكولارسن .

نجاح هذا الفيلم فتح المجال لأفلام أخرى مثل « غادة الكاميليا » ، و « هاملت » و « نابوليون » ، من خلالها اكتشف العالم امكانيات السينما الدانماركية وتجديدها وجديدها من عادات وحقول وممثلين كأستانيلسن .

. . الا أن الحرب أمرت هذا النجاح بالتوقف هو الآخر .

الطليعة السينمائية

في عام ١٩١٤ تعلن الحرب . تقفل الاستوديوهات الفرنسية أبوابها . تفقد فرنسا مجدها السينمائي . الدانمارك أيضا . فقط ايطاليا تجد في فترة عصيبة كهذه مجانسها التجاري .

وربما لا معنوية الجندي تحتاج في ظروف الحرب الى مقويات فقد كان على السينما أن تسهم في عملية التقوية هذه . وبدأ تقنيون سينمائيون من الجيش يعملون في تصوير المعارك وانجاز أفلام دعائية واخبارية .

في هذه الفترة ظهر آبل جانس Abel Gance الذكاء الوقاد . . الأصالة . . المستوى الجيد . عوامل دفعت بنجم آبل جانس نحو البزوغ السريع « ماتر دولوروسا » السيمفونية العاشرة هما الشريطان اللذان حملا بصمات الجودة ، جاء بعدهما الشريط الذي ظل علامة ـ جانس في تاريخ السينما . واني أتهم أنجزه بمساعدة الأديب بليز سندرارس فيه اتهم الحرب بالبلادة ، اللاجدوى وفجر فيه طاقة المبدع وجريح الحرب . ما زال المهتمون بالسينما يذكرون مشهد الموتى وهم يغادرون قبورهم ويعودون الى ذويهم يحاسبونهم ويلومونهم على دفعهم الى جحيم حرب بليدة لا طائل من ورائها ، ويحملونهم مسؤولية تضحياتهم المجانية .

رأى « إني أتهم » النور عام ١٩١٩ . . جودة آبل جانس وتجديده لم يكونا وحدهما في الساحة الفنية . الى جانبهما كانت أفلام تجارية تنتج خلال الحرب كجوديكس Judex للويس فوياد (١٩١٧) ، والرابح الكبير من ركود السينما الأوروبية كان السينما الامريكية التي بدأت تغزو الأسواق العالمية بأشرطة توماس . هـ . انش . آلويسترن . والأفلام الأولى لشارلي شابلن . وبدا يبدو للعالم أن فرنسا اكتشفت فنا برعت فيه أمريكا ولعبت أشواطا كبيرة في تطوره .

لم يكن ركود السينما يعني اندحارها نهائيا فقد كان هناك أشخاص مثل لويس دولوك ومارسيل ليربي وايل فيلرموز رفضوا أن تبقى السينما تدغدغ سذاجة المتفرج وترضي أحلامه وتكرس واقعا هروبيا . . الى جانب هؤلاء عمل جيرمان دولاك وروبير كانودو . أسسوا نادي السينما الفرنسية ونادي أصدقاء الفن السابع واستوديو كان .

جيرمان دولاك

صحفي سينمائي مرموق أنجز عدة أفلام خارجة عن المألوف ، واكتشف لويس دولوك الذي سلمه سيناريو شريطه الرابع ـ الحقل الاسباني ـ المستقى من حدث عام لكنه مطبوع بشاعرية لم ترها الشاشة من قبل . لم يكتف بانجاز الأشرطة بل كتب وألقى محاضرات في السينما وأثر على جيل متعطش للجديد .

لويس دولوك

بدأ اهتماماته السينمائية من باب الصحافة الى أن التقى بجيرمان دولاك ليسلمه سيناريو شريط « الحقل الاسباني » ، سلم بعده عدة سيناريوهات لمخرجين آخرين ، ثم قرر أن ينزل بنفسه الى الساحة لينجز « الصمت » ، « الحمى » « والمرأة من لا مكان » ، « والفيضان » ـ ويخرج خلالها من الواقعي الى السريالي ويطبع أعماله باجتهادات جديدة في مجال الصورة لم تتح لها ظروف التبلور اذ توفي في سن الرابعة والثلاثين .

جان ايبشتاين

منظر ومطبق . لم يتردد في إدخال نظرياته حيز التنفيذ في أفلامه الطلائعية « ستة ونصف » ، « احدى عشرة » ، و « المرآة بثلاثة أوجه » .

وسرت عدوى السينما الهادفة في أوساط المثقفين وأصبحت الطليعة موضة المتفرج غير العادي ، وتوالت بصمات أسماء كالبرتو كافالكانتي بشريطه ـ ايراتي ـ ، وجان رونوار ـ بائعة أعواد الثقاب ـ ، وجان كريميون وديميتري كيرسانوف وكلود أوتان لارا ، ومان راي ، ولويس بونويل ، وجان فيكو ، وجان كوكتو .

كل هؤلاء أعطوا انجازات أثارت انتقادات وتساؤلات حول مضامين وأشكال أفلامهم وانطباعات مختلفة من الاعجاب الى الادانة .

مارسيل ليربي

أنجز أشرطة ناجحة طليعيا ، فاشلة تجاريا . . . « الدولار » ، « دون جوان » ، « فاوست » ، « المرحوم » ، و « باسكال ماتياس » . وعندما أنهكه الفشل التجاري بدأ يظهر في أفلام تلاقي اقبالا جماهيريا واسعا ولكن عطاءاته الجيدة والجادة للسينما حالت دون محو اسمه من قائمة الطليعيين .

آبل جانس

صانع الشاعرية في السينما الفرنسية . جاء الى السينما سالكا طريق الأدب ثم المسرح . مقتنعا بأن زمن الصورة حل . فأنجز عام ١٩٢١ أهم أفلامه على الاطلاق ـ العجلة ـ حكاية سيزيف ميكانيكي في السكة الحديدية يصبح أعمى ـ يمزج آبل جانس الأشياء الجامدة بالحياة العملية ويظهر صورة تعطي للمتفرج انطباعا بأنه داخل القطار المأخوذ بسرعة تتضاعف ، ولا أحد يستطيع ايقافه مصحوبة بمقطع موسيقي اشتهر منذ

ذلك الحين « بسابيفيسك ٢٣ » ١٩٢٧ ، يخرج « نابوليون » بتشبث بحقيقة الصورة . يدق آلة التصوير في الأرض . يربطها على حصان في سباق . يربطها الى صدر المصور . يستعمل الشاشة الثلاثية على يمين وشمال الشاشة العادية ويتحكم في آلات العرض الثلاث حتى تبدو الصورة واحدة مكتملة على الشاشات الثلاث . وهكذا استطاع آبل جانس سنة ١٩٢٧ أن يسبق الاختراع الامريكي - الشاشة البانورامية - والسينما سكوب - والسيزاما .

جاك فايدر

بلجيكي الأصل . رجل نظام ومنهج . تجح في « الأطلانتيد » في تبليغ مضمون رواية بيير بونوا المأخوذ عنها الفيلم ، وفي « كرانكفيل » استطاع اعطاء شريط غني فنيا ودلاليا - وفي - الصورة - لجول رومان استوعب جيدا محتوى الرواية فتولد عنه شريط ناجح أنجز بعده تيريز « راكان » لاميل زولا ثم رحل الى هوليود تاركا السينما الفرنسية من امكانياته الهائلة .

روني كلير

يعود الى ميلي وتقنياته لاخراج - باريس التي تنام - قصة العالم الذي اكتشف اشعاعا يستطيع اغراق أهل المدينة في نوم عميق ، في « استراحة » يرسل الهاما سرياليا راقصا تخضع فيه الأفكار والصور الفنتيازية لمنطق الحلم . وقد اعتبر « استراحة » فيلما ثوريا نابعا من عقل متفتح خلاق . أكد هذا الاعتبار شريطه الضخم التالي - « تحت أسقف باريس » - .

لم تكتف السينما الفرنسية بهذه الأسماء بل أنجبت أيضا ليون بوارييي صاحب الأفلام الأخلاقية الاجتماعية مثل فيلم « رؤى التاريخ - وجوسليف . والمفكر » وجان بارونشيلي عاشق الطبيعة في « رامونتشو » و«صيادو ايسلندة» وريمون برنار صاحب «أعجوبة الذئاب » وهي حكاية تاريخية تحمل طابعا جديدا شكلا ومضمونا .. وكارل تيودور دراير القادم من الدانمارك والمنجز لأحد أهم الأفلام الصامتة في تاريخ السينما « ولع جان دارك » حيث برعت الممثلة فالكونيتي في آداء دور صعب يتطلب حنكة ومرونة في استعمال الملامح وقد تنبأ (كارل تيودور دراير) بعد عام ١٩٢٧ بالقادم الجديد المكمل للصورة - الصوت - ، في عام ١٩٢٨ وصل هذا التطور الى نهاية المطاف حيث بدأ العالم يستعد لاستقبال السينما الناطقة من أمريكا مع مطلع عام ١٩٢٩ .

السينما الصامتة في أمريكا

لقاء الأمريكيين بالسينما

١٨٩٦ كانت السنة التي التقى خلالها الجمهور الأمريكي بالسينماتوغراف الفرنسي . قبل ذلك كان توماس أديسون Thomas Edison يستغل آلته المسماة بالكينتسكوب في ولاية نيوجرزي منذ عام ١٨٩٣ الا أنها لم تكن تتخطى الأراضي الأمريكية . ولم يكن يعرف صندوق الفرجة الأديسوني غير سكان ولاية نيوجرسي حتى ظهر ممثل لشركة الأخوين لوميير بآلته وسلمها لأحد المقاولين في الحفلات مقابل ٣٦ دولارا للأسبوع الواحد ولكل قاعة عرض .

الطريق نحو هوليوود

عندما انتشر اختراع أديسون وذاع صيته بدأ في انشاء استوديوهات على السقوف لالتقاط أشعة الشمس والتمكن من انجاز عدة أفلام صغيرة مثيرة للدهشة والاعجاب في تلك الفترة . وتتطور الأمور بشكل سريع وأصبح عدد كبير من المتاجرين في السينما يستغلون اختراع اديسون لتضخيم أرباحهم . مما أدى بهذا الأخير الى شن حرب على هؤلاء ، فاستعان بمحام شهير جدا أحال على المحاكم كل منتج يملك آلة مماثلة لآلة اديسون . وعمل فريق من رجال الشرطة الخاصة للبحث في هذا الشأن .. وهكذا عرفت فترة ما بين

١٨٩٧ و١٩٠٧ خمسمائة محاكمة من هذا النوع . كما عرفت تشغيل حراس مسلحين من طرف المنتجين لحماية آلاتهم الى أن اقترح ويليام كينيدي مدير البيوغراف انهاء هذه الحرب بشراء رخص ثانوية تسمح باستعمال الآلة ومنح ضريبة سنوية لاديسون تبلغ ١٥٠٫٠٠٠ دولار . . اقتراح قبل من طرف اديسون وقّع على أثره اتفاق عام ١٩٠٨ وضع كل الرخص المستعملة من طرف المنتجين تحت لواء ما يسمى بالـ Motion Picture Patence وهي منظمة استفادت من الوضع وخلقت ـ التروست ـ وأخضعت المهنة السينمائية لقانون خاص منه أداء ضرائب ثابتة سنوية للمنظمة . لم يوافق كل المهتمين بالتجارة السينمائية على هذا النظام الا أن التروست كان أقوى منهم فأباد البعض ، وأعاد البعض الآخر تحت لوائه . في سنة ١٩٠٩ كان « التروست » قد استقر بشكل ثابت في نيويورك وظل بعض المنتجين يعملون دون رضاهم خاضعين لنظامه . كبر عدد هؤلاء الرافضين وأعلنوا تمردهم متنقلين عن التروست متكتلين في تجمع أدى بهم الى العمل الموحد في مكان غزا اسمه العالم تدريجيا ـ هوليوود ـ .

عباقرة السينما الصامتة الأمريكية

رغم التناقضات والحروب الأهلية السينمائية كان الفنانون يقومون بواجبهم معبرين عن طاقاتهم الفنية عبر إبداعات انتزعت الاعتراف بقدراتهم . وهكذا أنجز أول شريط أمريكي طويل سنة ١٩٠٣ من طرف أدوين . س . بورتز Edwin S. Portes « سرقة القطار السريع » تبعته انتاجات أخرى أعطت الانطلاقة السريعة لفتح قاعات العرض التي انتشرت بشكل سريع في كل أمريكا وسميت بالنيكل أوديون ـ والنيكل قطع نقدية من فئة ٥ بنسات كانت قيمة تذكرة الدخول لقاعة العرض آنذاك . . الى جانب الاكتشاف الفني الكبير لأدوين . س . بورتز نمت أسماء أضافت للسينما مجدا ابداعيا طوّر امكانياتها .

جريفيث

من صحفي الى مؤلف مسرحي الى ممثل احتياطي في البيوغراف . شاءت الظروف أن يحل محل المخرج في شريط صغير اسمه ـ مغامرات دولي ـ سنة ١٩٠٨ فافتتن بالاخراج وتابع محاولاته يعاون من ويلي بليتزر أدخل اللقطة المكبرة واللقطة المتوسطة على لغة الكاميرا . جدد في المونتاج ، أصبح أكثر الحاحا في مطالبته الابداع في التمثيل . عقلن الاضاءة وراقب مفعول الضوء وحركة الممثل فأثار انتباه المسؤولين الكبار في البيوغراف وأصبح المدير الفني للمؤسسة .

يهاجر الى الحرية فيغادرها عام ١٩١٣ مرفوقا بعدد من العاملين معه ويرحل الى كاليفورنيا ، وفي قلب هوليوود يؤسس استوديوها يعمل فيه لمدة ست سنوات . شغفته السينما الايطالية بضخامة انتاجها فحذا حذوها في « ميلاد أمة » عام ١٩١٤ ، الا أن الطابع العنصري كان واضحا في الشريط الذي يعرض الحرب الأهلية الأمريكية بين الجنوب والشمال ، وكان دم الجنوب يسري في عروق جريفيث ، وبالتالي في عروق « ميلاد أمة » . بعده أنجز أضخم انتاجاته وأشهرها على الاطلاق « تعصب » ، صوّر فيه التعصب في أشكاله السياسية والاجتماعية والدينية عبر أربع حقب تاريخية مختلفة : بابل القديمة ـ فلسطين في عهد المسيح ـ فرنسا سانت بارتيليمي ـ وأمريكا .

هذه الحقب أنجزت في زمن طويل اضطر من جرائه المخرج أن يستعمل المقص ليختصر مدة العرض من ٥ ساعات الى ساعتين ونصف . ورغم هذا الاختصار ظل الفيلم ممنوعا من العرض . وعندما عرض في أوروبا تم ذلك على مرحلتين . . بعد ذلك أنجز أشرطة جادة الشكل والمضمون لكنها لم ترق الى ـ تعصب ـ ، فلا

« الزنبق المحطم » الذي برعت فيه الممثلة ليليان كيش ، ولا « حبر الاعصار » ولا « الهيتمان » الذي ركز فيه على الفرق الطبقي الذي يتمخض عن الفقر المدقع والغنى الفاحش استطاعت أن تنافس « تعصب » ، ومع ذلك يظل ديفيد وورك جريفيت الأستاذ الأول للسينما الأمريكية .

توماس . هـ . انس :

الرجل الذي خرج بالكاميرا الى الهواء الطلق وصور أشهر الانتاجات الأمريكية التي تحمل طابع الولايات المتحدة المتميز وتاريخها - أفلام رعاية البقر - كان تلميذاً لجريفيت . ورث الفن عن أب ممثل . عمل هو أيضاً ممثلاً لم تنحصر مواهبه في التمثيل بل تمدته إلى الغناء ثم الرقص . بعدها وجد ضالته في الإخراج السينمائي ، تعاقد مع كارل لامل في كاليفورنيا عام ١٩١٠ ثم مع مؤسسة بيرون عام ١٩١٢ حيث التقى بالصحفي س . كاثر بوليفان الذي أصبح كاتباً لسيناريوهاته ، وبالتعاون معه استطاع أن يبدع أفلام الويسترن . أنتج الكاوبوي الأول عدة أشرطة سحرت بجدتها جمهور السينما في العالم ، أهمها « حضارة » ، « الذئاب » ، « الرجل ذو العيون البراقة » « وآخر مهمة » . وكان في أثناء عمله يراقب مساعديه وينجز المونتاج بنفسه . فقده عالم الصورة المتحركة عام ١٩٢٤ عن سن تناهز الاثنين والأربعين .

ماك سينيت :

مكتشف شارلي شابلن . عمل إلى جانب جريفيت في بداية مسيرته الفنية وبدأ يبرز بأعماله الضاحكة المستمدة من سيناريوهات ساذجة ، ومن هنا برزت موهبته حيث استطاع الرفع من قيمة العمل الساذج بطريقة أدائه . . وتميز عدد كبير من الهزليين في تلك الفترة فأصبح المدير الفني لمؤسسة كيستون ثم رئيساً للقسم الهزلي في ترياكل فملك البورليسك عند رجل الشارع .

من تحت معطفه خرج هارولد لويد - راسكوز أربوكل - والرجل الذي لا يضحك أبداً - بوستر كيتون - وشارلي شابلن .

شارلي شابلن :

التلميذ الذي فاق أستاذه . ولد في ضاحية من ضواحي لندن . وشغل بالموزيك هول منذ صباه . استطاع أن ينتزع رحلة إلى الولايات المتحدة ضمن فرقة للبانتوميم كان يرأسها فريد كارنو .

وعمل مع كيستون فلم يثر انتباه ماك سينيت إلا بعد فترة تمكن خلالها من اكتشاف كفاءة كوميدية عالية جعلته يعلن إعجابه بالموهبة الانجليزية الصغيرة ويبدأ طريق المجد . مثل ١٤ فيلماً لصالح شركة « ايسني » إلا أن شخصية شارلو - أشهر شخصية سينمائية على الاطلاق تدفع بشارلي شابلن إلى التفكير في الاستقلال بذاته خصوصاً بعد أن رفضت الشخصية من طرف بعض المنتجين . وفي عام ١٩١٥ بدأت الشخصية تطفى في مواضيع ساخرة انسانية فلسفية حتى . . . وظهر طابع الجدية والجدة وأصبح المهرج الذي يثير الضحك من أجل الضحك ، يضحك ويحرك الأشجان ويضع النقط على الحروف .

يتعاقد في عام ١٩١٦ مع شركة ميتوال في ١٢ فيلماً - خمسة منها بطلها شارلو بعد أن ينجز ٨ أفلام لفيرست ناشيونال . . ثم يستقل نهائياً ويعمل لحسابه الخاص فيحقق « حياة كلاب » ، « شارلو في الجندية » ، « الحاج » و « الطفل » ، في عام ١٩٢٥ ينجز « البوثبة نحو الذهب » ، وفي ١٩٢٨ يخرج « السيرك » ليصبح شارلي شابلن رجل السينما العالمية « الكامل » ، وأهم شخصية تاريخية في هذا المجال .

إيريك فون ستورهين :

لا يرقى إلى مستوى سابقيه لكن موهبته لا تنكر خصوصاً وهو يعد رائد الواقعية الأمريكية . من التمثيل انطلق نحو الإخراج والتأليف فأعطى أعمالاً أعطته بدورها الشهرة كـ « حماقات النساء » سنة ١٩٢٣ ، و« الكواسر » أهم انجازاته يزخر بالإيحاءات الذكية أبرزت كفاءته ودفعت بالمنتجين إلى إجباره على إنجاز أفلام تجارية فكانت « الأرملة المرحة » عام ١٩٢٦ ، و« زواج الأمير » عام ١٩٢٨ . بعدها تفرغ للتمثيل .

روبير فلاهيرتي :

رائد الفيلم الوثائقي جعل منه شريط إشهاري أحد أهم رجال السينما . . . « نانوك » وثيقة حيّت بإمكانيات فنية هائلة . صورت العالم الشاعري للمحيط الجليدي ، كان ذلك عام ١٩٢٢ . واشترك مع الألماني مورناو في إعداد شريط « تابو » عام ١٩٣٢ لكنه لم يتم نظراً لخلاف وقع بين المخرجين . بعدها تعددت انتاجات فلاهيرتي لكن الجديد كان قد ترك بصماته في « نانوك » .

سيسيل ب. دوميل :

منجز الأعمال الضخمة ومن هنا تثبت ميزته . تقنيته العالية وتسييره لممثليه جعله يخلق من سيناريو بسيط شريطاً ضخماً ـ فورفيتور ـ لمخضت بعده تجربة المخرج عن « الوصايا العشر » و« ملك الملوك » .

أسماء أخرى ساهمت في مجد السينما الأمريكية الصامتة أبرزها جون فون ستيرنبرغ الذي نجح في شريطي « ليالي شيكاغو » و « معذبو المحيط » واقعية شاعرية مضيفاً بذلك جديداً إلى الواقعية الأمريكية . . وفيكتور سو ستروم صاحب « الرسالة الحمراء » و« الريح » ، وهوارد هوكس بروائعه « فتاة في كل ميناء » ، وكنج فيدور صاحب « الزحام » والاستعراض الكبير . وموريس تورنر الذي ظهر في شريطه « العصفور الأزرق » أحد أشهر نجوم السينما في العالم « دوكلاس فيربانكس » الذي كان بدوره من مؤسسي شركة الفنانين المتحدين الذائعة الصيت والذي اشتهر بأدواره في « علامة زورو » و« روبان دي بوا » و« لص بغداد » و« بن هور » .

●●●

أوروبا والسينما الصامتة

أ ـ ألمانيا

ديكلابيوسكوب ـ أونيون بيوكراف ومستر ـ أسماء شركات ألمانية أعطت للقاعات السينمائية في بلدها عدة أشرطة بوليسية ومأساوية ونافست بها الشركات الفرنسية والدانماركية إبان الحرب العالمية الأولى . في نفس الفترة لمع اسم عائلة بورتن التي كانت تتكون من ثلاث طاقات فنية في التمثيل : الأختان هيني وروزا في الإخراج وفرانز بورتن .

من ١٩١٠ الى ١٩١٤ لم تعط لألمانيا من ناحية الجودة الفنية والاجتهاد الإبداعي أكثر من شريطين ـ طالب من براغ ـ و ـ الجوليم Le Golem أنجزهما هنريك كالين ومثل فيهما دوري البطولة بول فاجنر أشهر ممثل مسرحي آنذاك . إلا أن الحرب وظروفها اقتضت العمل على رفع معنوية الشعب المحارب ، توظفت السينما في هذا المجال توظيفاً فعالاً في أفلام عاطفية هادفة . . في الغالب تكون قصة حب بين جندي باسل وممرضة جميلة وبيئة تحرك الأشجان وتثير العواطف الوطنية . ثم تتحرك الأفلام الدعائية بعد الهدنة ، تمقت أعداء ألمانيا وتاريخهم موقعة من طرف لوبيتش وديمتري بوخوفيتزكي وريتشارد أوسوولا وبيتر بول فيلر بتقنية عالية كتلك التي طبعت أشرطة ـ مادام دوباري ـ ودانتون ـ والسيدة هاملتون ـ وكونت راسكس .

تهديدات ألمانيــا :

يخرج روبير فاين عن المألوف بشريط « عيادة الدكتور كاليكاري » الذي نتج عنه مذهب في جديد « التعبيرية » وأصبحت ظاهرة « الكاليكاريزم » متداولة لدى فناني الفترة فأغنوا الساحة بأشرطة القاصير والرعب والموت والتوابيت . يتميز شريط الكاليكاريزم بقوة الوصف والتعبيرية ووحدة النظام إلى جانب ديكور خاص يتكلم .. كان كاتب سيناريوهات هذا النوع من الأشرطة الشهير هو ـ كارل ماير ـ .. وقد شذ عن القاعدة بشريط « السكة » الذي أخرجه لوبوبيك عام ١٩٢١ وركز فيه على الدور الذي يمكن للديكور أن يلعبه في الكتابة السينمائية دون اللجوء إلى كتابة الحوار على الشريط توضيحاً لمضمونه . ثم أنجز شريط « ليلة » ، « السان سيلفستر » وبديكور واحد لكاباريه جرت فيه أحداث الفيلم ، ورجع فيه كارل ماير الى حبه القديم فكتب على أبطاله الجنون إلى النهاية (الزوج ـ الزوجة ـ الحماة) .

أراد لوبوبيك أن يطور إمكانياته الفنية في شريط « المعطف » عن « كوكول » فاختلف مع كارل ماير الذي بدأ يتعامل مع مورناو .

مورناو : Murnau

أحد رواد التعبيرية الألمانية . أخذ شريطاً نال نجاحاً باهراً عن سيناريو لكارل ماير كان معداً أصلاً للوبوبيك قبل الخلاف الذي دفع بالشريط إلى مورناو ، « آخر الرجال » هو اسم العمل الذي تميز بالصورة المعبرة جداً الموضحة لواقع الشخصية وللمناخ النفسي الذي تحيته هذه الشخصية ، لم يكن مورناو وحده في المجال الإبداعي رائداً بل إلى جانبه بزغ نجم فريتزلانك .

فريتزلانك :

أخرج « الأضواء الثلاثة » عن سيناريو لزوجته تيافون هاربو ، غلبت الرمزية فيه طابع التعبيرية ثم « النيلبكون » عن حكاية شعبية ألمانية .. وعام ١٩٢٨ كان « ميتروبوليس » الذي اقترن باسم فريتزلانك في تاريخ السينما ، ميتروبوليس هي مدينة مستقبلية تصبح الآلة فيها إلها ، والحياة فيها هي مضمون الفيلم الزاخر بالرموز الاجتماعية في فترة اندحار ألمانيا .

ثم ظهر شريط آخر سنة ١٩٢٦ مأخوذ من العصور الوسطى ومتميز بتقنية رسخت أقدام التعبيرية في ألمانيا وأظهرت للتاريخ وجهاً آخر ـ هنري كالين ـ الشريط كان يحمل عنوان ـ طالب من براغ ـ يحكي قصة شاب فقد ظله .

جورج فيلهلم بابست :

أيضاً طبع فترة الاندحار السينمائي في ألمانيا بواقعية جهنمية حين أخرج « زقاق دون مرح » عن فيكتور هوجو ، فخرج من الظل مظهراً نتائج الحرب الأخلاقية والاجتماعية في مدينة فينا ، العاصمة الضائعة ويكون الشريط الأول فيما تعرض لانتقاد وتحليل الأوضاع بعد حرب جندت لها السينما كل طاقاتها الدعائية .

ايفانس أندري ديبون :

اسم فرض نفسه بحكاية البهلوان الذي تدفعه الغيرة إلى قتل منافسه في فيلم « المشوهات » ، وتصوير حياة السجن والسجناء الألمان في سيبيريا في شريط « غناء السجون » عام ١٩٢٨ ثم بأروع النتاجات « أسفالت » سنة ١٩٢٩ .

رغم هذه الاتجاهات الهادفة لم تسلم السينما الألمانية من موجة أفلام رديئة لا قيمة لها دفعت بهذا الفن إلى الاندحار وتحدي الواقعيين ذوي المستوى المسؤول . إلى أن ظهرت سلسلة أفلام الجبل من ابتكار الدكتور آرنولد فرانك ابتداها بشريط « الجبل المقدس » ثم « سجناء الجبل » و « عاصفة في الجبل الأبيض » طبق فيها كل

النظريات السينمائية آنذاك وأبهر الشاهد بالصور الجميلة للطبيعة .

ثم جاء السويدي فايكنج ايكلنج وألف « ثلاث سيمفونيات أفقية ، عمودية وتقاطعية وخلق ما سمي بالطليعة الألمانية التي ترك فيها هانس ريشتر أثراً كبيراً بشريطه « أنغام » ، ثم لوت رينيجر صاحب « مغامرات الأمير أحمد » الذي ربط لأول مرة خيال الظل الصيني بالسينما .

بعد هذه الانجازات يصور « والتر روتمان » نمط الحياة في برلين في المشاهد الأكثر شاعرية والأكثر إيلاما وبؤساً ويعطي بذلك « سيمفونية مدينة كبيرة ويستحق انتهاء إلى الطليعة الحقيقية في ألمانيا .

ب ـ السويـد :

عندما فكر كارل ماكنسون صاحب شركة « سفينسكا » لاستغلال القاعات السينمائية في إنجاز أول شريط سويدي كان ذلك عام ١٩٠٩ .. بعدها بسنتين شيد أول استوديو لالتقاط الصور كان مصدر العلاقة التي ربطت بين فيكتور سجوستروم وموريس ستيلر .

سجوستروم كان ممثلاً مسرحياً قبل أن ينتقل إلى الإخراج السينمائي دون الانصراف عن التمثيل ، بينما كان موريس ستيلر مخرجاً مسرحياً حل مواهبه الى السينما فأسس مع صاحبه المدرسة السويدية في السينما في عام ١٩١٦ بمساعدة الروائية سلما لاجرلوف الملقبة بضمير اسكندنافيا .

سجوستـــرودم :

الممثل الموهوب والمخرج الممتاز اقتبس أعمال سلما لاجرلوف وهنرك ابسن وجوهان سيكور جونسون ، فكان الطابع المميز لأفلامه الحلم والشاعرية الشمالية . وقد أثار شريطه « العربة الشبح » الذي أخرجه عام ١٩٣٠ نقاشات حادة حول التقنية التي كسا بها مضمون الشريط وصور بواسطتها رؤى وهواجس الفتاة المتقية التي أحبت شاباً منحرفاً وحاولت إنقاذه من الانحراف .

بعد أفلام « الأستاذ ساموئيل » و « دليل النار » و « القارب الشبح » و « البيت المحترق » الذي لقي فشلاً لم يكن يتوقعه سجوستروم ، رحل الى أمريكا باحثاً عن المجد والثراء والشهرة .

موريس ستيلـــــر :

هو أيضاً تعامل مع الروائية سلما لاجرلوف .. ضمن أعماله الجيدة شريط « كوستا بيرلنك » ثلاث ساعات من العرض الممتع ، و « أسطورة بلك في إنجازها مجهوداً جبارا خصوصاً وهو يصور مشهد حريق القصر ومطاردة هربة من طرف الشباب والعنف الذي تزخر به الأسطورة ، تألق في هذا الفيلم الممثل لارسن هانسون ، ولأول مرة يظهر وجه سحر السينما طويلاً « جريتا جاربو » .

وعندما يشترم الرحيل إلى أمريكا مع صديقه سجوستروم ومجموعة أخرى من ممثلين ومخرجين يكونون قد وقعوا انحدار السينما السويدية .

جـ ـ روسيا :

تقوم الحرب الأهلية في روسيا وتحتضن برلين عدداً من الفارين من أهل الفن يبذلون مجهودات لخلق فن سينمائي لكن تفرقهم جعلها غير ذات فعالية . فرنسا هي الأخرى تستقبل مهاجرين من روسيا تكتلوا وأعطوا فناً مسؤولاً يميزه الطابع الوطني . كان على رأس هؤلاء « موجوسكين » .

وتحت تأثير الكساندر كامنكا نجحت أفلام « الالباتروس ذات الطابع الروسي الخالص . خصوصاً تلك التي قام بانجازها فولكوف أولورجانسكي صاحب « السيمفونية الخامسة لشوبان » و « الظلال التي تمر »

بمساعدة موجوسكين عام ١٩٢٤ حيث بدأ تأثير شارلي شابلن واضحاً رغم عظمة أداء موجوسكين .

في الحقيقة لم يبدأ تاريخ السينما الروسية الا عام ١٩١٧ مع ثورة أكتوبر رغم كون عام ١٩٠٦ عرف أول شريط روسي من طرف بيير تشارديتين تلته عدة أشرطة عاطفية بزغ فيها اسم فيراتو لودنيرز - وفلاديمير ماكسيموف .

انطلاقة السينما في روسيا :

١٩١٧ سنة حاسمة في تاريخ روسيا عرفت قولة لينين الذي أعطت الانطلاقة لسينما وطنية « فن السينما هو أهم الفنون بالنسبة لروسيا » .

في عام ١٩٢٤ استطاعت الشركة السينمائية الوحيدة الحصول على مونوبول الانتاج والتوزيع والاستغلال والتسويق ، وأصبحت السينما الروسية قضية وطنية تتحرك تحت المراقبة الايديولوجية للحزب الشيوعي الروسي .

وابتداء من عام ١٩١٩ كان السينمائيون يحاولون التوفيق بين الفنية ومقتضيات الأيديولوجيا الجديدة فظهر بيان دزيكا فرتوف الذي ينادي بسينما الحقيقة أو السينما العين التي تعتمد على الحقائق دون ممثلين وأنجز بناء على نظريته عدة أفلام وثائقية أظهرت مزايا النظام الجديد كما نادى ليون كوليشوف لتحقيق سينما جماعية .

لا نظرية فيرتوف ولا نداء كوليشوف حققا بتفصيل لكنهما أعطيا للسينما الروسية طابعها المتميز وأخرجاها من التقاليد المسرحي . في هذه الفترة ، كان شخصان يتلمسان طريقهما في هذا الميدان واستطاعا بعد مدة غزو التاريخ بعبقرية فريدة - ايزنشتاين وبودوفكين - .

ايزنشتاين :

ولد عام ١٨٩٨ في ريغا .

كان مصمماً للديكور ثم مساعداً للمخرج الألماني لوبوبيك ثم مخرجاً أعطى قابير . أخرج سنة ١٩٢٣ أول أفلامه « الحصان الذي لم يسقط أبداً » ويحمد « الإضراب » ، وطبق فيه نظرية كوليشوف التي تدعو إلى التمثيل الجماعي ، فكان انطلاق مايكل سيرج ايزنشتاين « المدرعة بوتمكين » يحكي فترة عصيبة في الثورة الفاشلة لعام ١٩٠٥ ، ويعبر بقوة عن الأفكار الثورية جاعلاً من الشريط أعظم أفلام ايزنشتاين على الاطلاق ثم ينجز عام ١٩٢٧ « أكتوبر » راسياً بوضوح خطه الفني .

أعطت أفلام ايزنشتاين للعالم الفني مجالاً خصباً لاكتشاف عبقرية هذا السينمائي الذي برع في حركة الكاميرا والتوليف مركزاً على جدلية الصورة والفكرة .

بودوفكين :

ولد عام ١٨٩٣ .

من المسرح شق طريقه نحو السينما ممثلاً ثم مخرجاً متأثراً بأفكار كوليشوف فأخرج أفلاماً تعليمية « كحمى الشطرنج » و « آلية الدماغ » ثم « الأم » لمكسيم جوركي .. يختلف مع ايزنشتاين في فكرة التعامل مع الممثل فتعامل مع ممثلين محترفين ومشهورين خصوصاً فيرابارا توسكايا في « الأم » .. أنجز إلى جانب هذا « نهاية سان بيترسبورغ » مستعملاً فيه البطولة الفردية و « عاصفة على آسيا » معتمداً عنصر الدعاية الوطنية .

إلى جانب هذين العظيمين عمل جاكوب بروتازانوف فخرج « ايليتا » لتولستوي والكساندر دوفجينكو يخرج « الأرض » وفيدير أوزيب يخرج « الجواز الأصفر » و« قرية الخطيئة » الذي شكل أحد أهم أفلام الفترة الصامتة .

●●●

قبل أن تتكلم السينما :

غداة الحرب العالمية الأولى كانت أمريكا وحدها

تضم ٢٠,٠٠٠ قاعة عرض ، بينما كانت أوروبا تعرض أشرطتها في ١٩,٠٠٠ قاعة ، وفي هذا الوقت أيضاً كانت بعض الدول الأوروبية تطمح الى سينما وطنية تخفف من وطأة الضغط الأجنبي مادياً ومعنوياً عبر النتاجات ، هذه الطموحات حقق جزءاً منها الانجليز بمجهودات ويليام روبير . و ج سميث وجيمس ولياسون خصوصاً بعد أن قننت وزارة الداخلية عرض الأفلام في انكلترا عام ١٩٠٩ فهرع المتجمون الى الأعمال الأدبية الشهيرة من شكسبير إلى والترسكوت ومن شارلز ديكنز إلى أوليفر كولد سميث .

واستنفدت الأعمال الأدبية ، وبدأ عدد من الأفلام الاستعراضية والبوليسية تحمل بصمات هوليوود هذه التحركات أفسحت المجال لعدة وجوه خدمت السينما الناطقة من بعد كجيمس فيزباتريك وفيكتور سافيل وأنتوني أسكيش وخصوصاً كاتب سيناريو ومدير إنتاج برع في شريط « الماضي لا يموت » ستكون له صولات وجولات في عالم السينما ، « الفريد هتشكوك » وايفر مونتاكو الذي قدم للشاشة أحد أشهر الممثلين الهزليين في انكلترا ـ شارل لوفتون .

النمسا أيضاً بعد أن عرفت السينما عام ١٩١٨ عملت على إنتاج عدة أفلام صنفت الى أنواع ثلاثة : ـ

ـ الأفلام الدرامية أو الكوميدية المقتبسة عن الألمان .
ـ الأفلام ذات الإخراج الضخم .
ـ الأفلام ذات الإيحاءات الموسيقية .

استطاعت بعض هذه الأفلام أن تحقق نجاحاً يرجع الفضل فيه إلى مايكل كورتز الهنغاري الجنسية الذي أخرج تحت تأثير الإيطاليين أعمالاً ضخمة كسودوم وكومور ـ شمسون ودليلة ـ والى ويلي فورست صاحب ـ السيمفونية الناقصة ـ الذي تخصص عن أفلام موسيقية أخرى مستوحاة من أعمال شوبرت وشوبان وستراوس .

في تشيكوسلوفاكيا كان تأثير لوي لوميير ما زال يحظى بالصدارة في الأفلام التي أنجزها هذا البلد في فترة الحرب العالمية الأولى ، الخطوة التالية كانت الاقتباس عن المسرح برع فيها كارل نول الذي انطفأ قبل الأوان . كما ظهر كارل لاميك وماك بريك وكارل أنتون كمخرجين اعتزت بهم السينما التشيكية في الوقت الذي كان فيه كوستاف ماشاتي مبتدئاً .

كوستاف ماشاتي استطاع تجاوز الأسماء المذكورة عندما أنجز شريط « ايروتيكون » ، حيث امتزجت الجرأة بالتقنية المحكمة في الإخراج والتوليف .

واستطاع كارل جونكاس بشريط ـ هكذا الحياة ـ أن يوفق بين الواقعية الألمانية والشاعرية السكاندينافية ، ويكون بذلك قد حقق الشريط الذي ودع حقبة السينما الصامتة في تشيكوسلوفاكيا .

أما في بولونيا التي لم تكن حرة في ١٩١٩ فقد أصبحت فارسوفيا مركز الانتاجات السينمائية الوطنية التي تهدف إلى الدعاية ورفع الشعارات ، لكن فيكتور بيكاتسكي الممثل المسرحي استطاع أن يشذ عن القاعدة ويخرج شريطاً ناجحاً عام ١٩٢٥ « فامبير فارسوفيا » ، وأنجز ليون تريستان المنظر السينمائي المعروف فيلم « ثورة الدم والحديد » متأثراً بالفيلم الخالد « العجلة » "La Roue" لابل جانس ، كما حقق جول كاردان « جمال الحياة » فمزج الأدب بالسينما ثم ظهر فيلم « هوتراكان » عن الشراك بولوني تساوي استطاع من خلاله جوزيف ليتس أن يحظى بلقب عبقري السينما البولونية .

جهود مماثلة بذلتها بلجيكا بواسطة سينمائيين مستقلين كـارماند دوبليس وبـول فلون . . والشهرة التاريخية كانت من نصيب شارل دولوكلير عام ١٩٢٧ في قصيدته السينمائية الطليعية التي كتبها بول فاليري وتميزت بالأصالة والذكاء . القصيدة السينمائية كانت شريط « مباراة في الملاكمة » .

السينما الناطقة

ويتكلم الأبكم بعد صمت طويل فيحدث اندهاشا كبيرا . . تقف الصورة بعد ان افتقرت طويلا الى الصوت لتتكامل . جاء هذا الصوت من امريكا بعد محاولات عديدة فشلت ثم فشلت . . تناقص الفشل تدريجيا وتكلمت الصورة .

قبل هذا حاول الفرنسي أوجست بارون ، وحاول ليون جومون لكن دون أدنى حظ في النجاح ، لقد كان من الأسباب الرئيسية للسبق الذي حققه الأخوان لومير في مجال الصورة المتحركة على اديسون اصرار هذا الأخير على صحب الصورة بالصوت ، وجاء لي فورست وعمل على تسجيل الصوت على شريط الصورة ولم يتم العمل بنجاح الا بعد تدخل مهندسي الشركة الأمريكية للهاتف والتلغراف والكهرباء ، وبدأوا المرحلة من الاسطوانة قبل الوصول الى الشريط الذي دفع بالويسترن والكتريك الى الاشتراك مع سام وارنر وهو الأخ الأكبر للاخوة وارنر . صاحب الموسيقا وحدها الشريط اولا ثم بدأ الشخوص يتكلمون ، وكان ذلك عام ١٩٢٧ حين قدم وليام فوكس عدة افلام قصيرة ناطقة تحرك اعجاب الجمهور صعودا ، وبدأت المنافسة ، وحرب الرخص عادت هي الأخرى .

في سنة ١٩٢٧ لفتت شركة وارنر بروس شريطا ناطقا غنائيا ـ مُغنّي الجاز ـ لآلان كروز لاند مثل فيه دور البطولة المغني الشهير آل جونسون . نال نجاحا خارقا للعادة في الولايات المتحدة وفي اوروبا التي رأته بعد سنتين من خروجه في القاعات الأمريكية . من سلبيات ظاهرة الصوت أنها قتها خففت من طاقة بعض الفنانين الابداعية مما دفعهم لمعارضة الوليد الجديد ، لكن المجد الذي حظي به منذ ظهوره جعلهم يتصرفون عن معارضتهم ويبدأون في اعداد افلام ناطقة بدورهم .

مشكل آخر تعرض له ظهور الصوت هو لغة الحوار .

فالفيلم الصامت كان في امكانه دخول كل قاعات العرض دون ادنى مشكل ، بينما بدأت الترجمة تفرض نفسها وشغلت ميتروجولدوين ماير ممثلين من فرنسا وألمانيا والسويد لتحقيق الترجمة ، وفي عام ١٩٣٠ ابتكر جاكوب كارول فكرة الدبلجة التي هي تعويض أصوات الممثلين بأصوات ممثلين آخرين . لاقت هذه الفكرة استحسانا وسهلت التعامل في المجال السينمائي .

هذا في أمريكا أما في اوروبا فكونها غير مجهزة لانتاج افلام ناطقة دفع بأصحاب المهنة الى تحقيق افلامهم خارج اوروبا ، هكذا حقق أندري هوكون شريط ـ ماء النيل ـ وهنري فيسكور حقق « بيت السهم »، وعاد من امريكا الى فرنسا روبير فلوري الذي تكون في استوديوهات بارماونت . وفي عام ١٩٣٠ أعطى شريط « الليل لنا » لكارل فروليش الانطلاقة للفيلم الناطق الأوروبي .

في فرنسا صادت المسرحيات تحتل الصدارة في الانتاجات السينمائية نظرا لكونها غنية بالحوار الذي يشبع نهم المخرج المتعطش للصوت فاقتبس جان شو عن مارسيل أشارد مسرحيات نجحت سينمائيا . جاء بعده موريس تورنر ليعطي طابعا سينمائيا محضا لقف ايها المتهم .

وهكذا فتح الحوار المجال لرجال المسرح وخصوصا المؤلفين منهم لدخول السينما من بابها الواسع . ولم يتردد مارسيل بانيول في الدخول بثلاثيته الشهيرة ماريوس . فأتى سيزار الى السينما منصرفا عن المسرح محققا مجدا كبيرا مبنيا على حواره الشاعر الجميل خصوصا في « زوجة الخباز » و « انجيل » .

ساشا جيتري ايضا كتب من المسرح للسينما ثم كتب خصيصا للسينما روائع كقصة « مخادع ومحبوب » هذا لا يعني ان السينما الفرنسية لم تنتج الا الجيد فقد نالت التفاهة حقها ايضا من هذه الحقبة في اشرطة لم تستطع ان

تفرق بين المسرح والسينما ، الى ان فرضت سينما جديدة نفسها بظهور روني كلير في شريط « تحت اسقف باريس »، وطبع افلاما شاعرية عاطفية بطلة فرنسية منها « المليون » ، « الحرية لنا » و « ١٤ يوليوز » خلقت لروني كلير عالمه الخاص والمتميز ، اسم آخر انسجم مع متطلبات التقنية الجديدة للسينما فأبدع « اللعبة الكبرى » و « رجال السفر » و « قانون الشمال » تعرض فيها لمشاكل قانونية واخلاقية جعلت من فايدر اسما له مكانته الخاصة في السينما الفرنسية . اما مارسيل ليربي فجودته وتقنيته العالية لم تفصلاه عن عالم الابداع رغم انغماسه في افلام تجارية محضة شأنه شأن آبل جانس الذي سجل اسمه من جديد في الفترة الناطقة « بنهاية العالم » و « الحب الكبير » و « إني أتهم » .

ـ جان رونوار حقق اجل افلامه « الوهم الكبير » وجان فيكو اختطفه الموت مبكرا بعد ان وقع « أتلانتا » و « صفر في السيرة » ومارسيل كارني الذي سيبقى مدرسة للاحقين بعد افلامه غير المفهومة في اوانها والتي تطبعها السخرية الذكية العميقة كـ « رصيف الضباب » و « قصيدة حزين » و « قلق الشمال » و « بزوغ الفجر » ولقد سمى بعض النقاد حركة مارسيل كارني بالواقعية الشاعرية الفرنسية .

آخرون ايضا ساهموا في هذا المجد الناطق . . . جان جريميون وجوليان دوفيفير وجيف موسو وريمون برنار وليون بواريي . لكل منهم اعماله وامتيازاته التي استطاع ان يثبت بها في التاريخ .

السينما الناطقة في المانيا :

ـ في المانيا استطاع الألمان ان يحققوا انفاقا لتطوير السينما غير ان ظروف الحرب حالت دون ذلك ، قبل ذلك كانت المانية قد حققت فنيا نجاحا باهرا عبر شريط « الملاك الازرق » لجوزيف فون ستينبرغ وشريط « بنات شابات » الى جانب « مأساة نجم » ، اما شريط اوبرا اربعة قروش فقد لاقى معاداة في عدد من الدول نظرا لمضمونه الشائك انذاك ، كما سهر الألمان على اعداد افلام نفسية وعاطفية ، وعملوا ايضا على انجاز افلام سلبية كطريق الجنة و « المؤتمر يتسلّى » ، ثم ما لبثت السياسة ان احتلت مكانها بينها ، وبدأ تحقيق اشرطة مثل « كوهل قامب » ذي الطابع الشيوعي و « عمل عنيف » لهانس ويستمار .

وجاء هتلر حاملا معه عدة تغييرات على رأسها التصفيات السياسية التي كانت مصدر هجرة عدد مهم من الفنانين . هذه التغييرات بدورها عرفت تغييرات اثر هزيمة ١٩٤٥ .

الاتحاد السوفيتي :

وفي الاتحاد السوفيتي ـ حيث تترعرع السينما تحت رعاية الدولة ـ اصبح عام ١٩٣٠ عظماء الشاشة ايزنشتاين والكساندروف وبدوفكين يبانا رفضوا فيه الفيلم الناطق ، وبعد الرفض لم يدم بعد ان توصل مهندسون سوفياتيون الى اختراع اجهزة للصوت اغناهم عن الخضوع للسوق الخارجية . رغم ذلك ظلت جودة الانتاجات الصامتة لانظاهي . عرفت هذه الفترة ثلاثية « ماكسيم » لكوانتزيف وتروبورغ و « طفولة كوركي » و « بين الرجال » و « جامعاتي » لمارك دانكسوا تتعرض هي الأخرى لحياة الأديب الكبير .

في سنة ١٩٣٤ انجز الاخوة فاسيليف احد اشهر افلام الحقبة ـ تشاپايف ـ كما انجز فلاديمير بيتروف ـ بيير الأكبر ـ عام ١٩٣٧ وهو شريط حرب ضخم .

ايزنشتاين يخرج ـ الكسندر نيوفسكي ـ ليعتبر الدعاية الوطنية من اجل الثورة ـ ويكسر الكساندروف القاعدة بفيلم ضاحك شكل فيلم الفترة الوحيد من نوعه « الأطفال المرحون » .

إيطاليا :

في ايطاليا عرفت سنة ١٩٣٠ انتعاشا بشريط « الرجال هؤلاء الأوغاد » ظهر فيه فيتوريو دي سيكا ممثلا له امكانيات خارقة للعادة .. واعمال أليساندرو بلازيتي وسالفادور روزا التي حققت قطيعة مع الطابع التاريخي القديم الذي اشتهرت به ايطاليا .

بريطانيا :

اما في بريطانيا فقد كانت السينما شبه منعدمة في الفترة الصامتة واستمر الوضع على حاله حتى عام ١٩٣٣ ، فسجل شريط « الحياة الخاصة لهنري السادس » تجديدا في تاريخ السينما برع فيه الممثل الكبير شارل لوفتون ثم سجل الفريد هتشكوك بفيلم « التسعة وثلاثون درجا » نوعا جديدا من السينما أغناه بفيلم « امرأة تختفي » ساهم انتوني اسكويتش في هذه النهضة بأشرطة « بيجماليون » لبرنارد شو بذكاء وقاد رغم وضوح التأثر بروبير فلاهيرتي .

النمسا - تشيكوسلوفاكيا - بولونيا :

وفي النمسا حقق ويلي فورست اهم افلام الحقبة « السيمفونية الناقصة » مثل به عملاق السينما النمساوية ، بينما طورت تشيكوسلوفاكيا وبولونيا انتاجها الوطني ، ووصلت تشيكوسلوفاكيا الى ثلاثين شريطا في السنة ، وبولونيا الى خمسة عشر فيلما . من اهم الأفلام التي انتجتها البلدان آنذاك « نشوة » و« باتوسيك المتمرد » للتشيكي « كوستاف ماكاهي » و« الغابة الشابة » و « باربارا دور رادوزيل » الذي حصل على جائزة في البندقية للبولوني جوزيف لهتس ، اما جوزنس ايفنس الهولندي المولد والبولوني الجنسية فقد سجل اسمه بمعرفة عميقة في الفن السينمائي وبهوسه الكبير بالقضايا الاجتماعية التي خصص لها جل اعماله « كالقنطرة » و « زويدرزي » و « ارض اسبانيا » .

●●●

إضافات ظهور الصوت للسينما

اكتشاف الصوت يدفع للبحث عن اصوات مما جعل آل جونسون بطل « مغني الجاز » و« والمغني الأحمق » يرقى الى النجمية ويكسب مجد النجوم ! تحت ظل وارنربروس . البارامونت بدورها استقدمت المطرب الفرنسي - الشهير موريس شوفاليسيه من باريس لتجعل منه نجما عالميا بعدة اشرطة كحفل الحب من اخراج ارنست لوبتش .

وبعد مدة قليلة ظهرت الكوميديا الموسيقية والأوبريت ، تهافت الجمهور عليها تهافته على كل جديد ، ثم افلام الجانجستر برز فيها روبين ماموليان وهوارد هوكسن وجورج هيل ومرفين لوما الذي اخرج شريط « انا هارب » يتعرض لحياة السجن في امريكا ويخرج من اطار العنف الذي تتحرك داخله افلام الجانجستر .

من بعد هذه الأفلام ظهرت الموجة الواقعية الأمريكية التي اعطت « غضب » و « لي حق الحياة » و « انا مجرم » لفريتز لانك و « الملائكة ذات الوجوه القذرة » لمايكل كورتيس و « خبزنا اليومي » لكينج فيدور و«الجاسوس» لجون فورد ، وتعتبر هذه الأفلام اهم انجازات الواقعية الأمريكية .. ثم جاءت سلسلة افلام الرعب التي بدأت بفرانكشتاين ، واشتهر بهذا الدور الممثل بوريس كارلوف ثم دراكولا الذي تخصص في أدائه بيلا لوكوزي وكينغ كونغ الذي مزج بين الرعب والضحك .

وبما ان الجديد يفرض نفسه دائما فقد ظهر « البورلسك » - التنكيت والضحك ، واسماء لوريل

وهاردي - ماكس بروذرس وريز بروذرس (الاخوة ماكس وريز) تحدت شخصية المخرج عند الجمهور من عمالقة التنكيت الأمريكي في فترة ظهور الكوميديا الجديدة. المخرج ارنست لوبتش وفرانك كابرا الذي امتع كثيرا باعمال « كالسيد ديدز الخارق للعادة » مع جاري كوبر و « السيد سميث في البرلمان » .

الفولكلور الأسود أيضا كاد ان يكون ظاهرة في فترة من الفترات خصوصا حين اخرج كينج فيدور شريط « هيلليلويا » الذي كان كل ممثليه من السود .

في عام ١٩٣٦ اخرج ماك كونلي وويليام هايلي فيلم « المراعي الخضر » ذي الطابع الديني العميق الذي ادهش العالم واصطدم بقرارات لمنع عرضه في بعض الدول مثل فيه ايضا مجموعة من السود .

الأفلام الوثائقية استمرت بفضل روبير فلاهيرتي وانجز الصوت لتلك التي حققت قبل هذه الظاهرة - تابو - و « نانوك » و« حكاية لويزيانا » ، وفي الرسوم المتحركة اعطى الصوت الى جانب الألوان جاذبية خاصة برع في تحقيقها ونشمور كاي - بات سوليفان وأوب ايفيريكس .

والت ديزني غطى مساحة الرسم المتحرك بذكائه الوقاد وخياله الخصب وشخصياته التي اطربت الكثيرين - ميكي - الكلب بلوكو - البطة دونالد .

في سنة ١٩٣٣ حقق الخنازير الصغيرة الثلاثة ، ثم حقق بعد ذلك شريطا طويلا تحت عنوان « بلانش نيج والأقزام السبعة » ، جاء بعده بينواكيو - وفانتازيا - حيث مزج الرسوم المتحركة بأشخاص حية . .

ماكس فليشر انجز « رحلات جليفر » .

بعد هذا النجاح الباهر الذي حققته السينما الأمريكية اعتقد عدد هام ان هذا الفن بلغ الكمال الا ان مواهب جاد بها الزمن من بعد كذبت هذا الاعتقاد .

●●●

السينما والحرب العالمية الثانية

وككل القطاعات تتضرر السينما من الحرب العالمية الثانية ويظهر مناضلون يريدون ان يحتفظوا لهذا الفن بمجده وعطاءاته ويخرجوه من اطار استعمال الصورة لصالح البندقية ، من هؤلاء في فرنسا : روبير بريسون - جاك بيكر - كلود اوتان لارا - لويس داكان - وهـ . ج كلوزو - وجان دولانوا - تمخضت مطامحهم عن افلام جادة « كرجل من لندن » و « القاتل يقطن الشقة رقم ٢١ » و « مقتل الأب نويل » و « الغراب » .

جان دانييل نورمان اعاد الى الأذهان نمط الانتاجات الامريكية القديمة بشريط « لاتصرخ به حل السطوح » جان كوكتو ، وطغى الشعر وجمال الكلمة في الصورة مع جاك بريفير فكان « الصورة الخالدة » و « البارود » ، « الشبح » و « زوار المساء » الذي اخرجه مارسيل كارني . مارسيل ليربي وجه السينما توجيها جديدا في « الليلة الوهمية » وصور الحلم في الواقع ثم حقق « تاريخ الضحك » في مجال الكوميديا الضاحكة .

روبير بريسون - عن حوار لجان جيرودو انجز اهم اعماله في هذه الفترة « ملائكة الخطيئة » ومارسيل كارني - اطفال الجنة - يرسخ اسمه تاريخيا .

الكلترا انتجت افلاما حربية اهمها « اولئك الذين يضحون في البحار » من اخراج دافيد لين ، الاتحاد السوفيتي انتج « يوم حرب في روسيا » وهو عمل تواليف انجزه اكثر من مائة مصور - وشريطا لايفان بيرييف « الأتباع » .

اما الولايات المتحدة عام ١٩٣٩ فقد كان العمل السينمائي فيه في اوج ازدهاره وكانت الانتاجات الامريكية تغزو العالم وتستقبل بترحاب كبير الا في المانيا والاتحاد السوفيتي مما جعل الثروات القادمة من الصور خيالية استفاد منها الى جانب شركات الانتاج - النجوم - اذ الطعم الذي يجلب المتفرج الى شباك التذاكر ويجعل

« نظام النجم » الستار سيستم star system يعرف فترة جبروت، من هؤلاء النجوم ـ جريتاجاربو ـ التي فتنت في « ماتاهاري » و « الفندق الكبير » و « آناكارنينا » ومارلين ديتريش ـ في قلوب محترقة ـ و « قطار من شنغهاي » و « حديقة الله » وعند استعمال الحرب توقف مؤقتا تسويق الأفلام .

وبدأت الهجرة الى امريكا من طرف مبدعين تركوا فراغا في بلدانهم مثل « روني كلير » الذي اعطى في الولايات المتحدة افلاما ذات مستوى متين مثل « الجميلة الساحرة » و « حدث غدا » وجان رونوار صاحب « البحيرة المأساوية » و « رجل من الجنوب » .

امريكا ايضا لها رجالها الذين برزوا رغم ظروف الحرب . بيلي وايلدر برز « بتأبين على الموت » و « السم »، وأضاف اسمه الى القائمة مع جون هوستون صاحب « النسر المالي » وبريستون ستورجز الكوميدي الساخر في « رحلات جليفر » .

جون فورد « بعناقيد الغضب » و « طريق الدخان » و« كم كانت شعبتي خضراء » بالاضافة الى الفريد هتشكوك في « شكوك » و« ظل الشك » ، والى ويليام ويلمان في « الحادثة الغريبة » ، تعرضوا تباعا لمواضيع اجتماعية ومثيرة ـ تشويقية ـ والسانية ، كان هذا قبل ان تدخل امريكا الحرب وتغير البنية السينمائية . وتشرع في استعمال السينما وسيلة للدعاية ساعدها في ذلك اهل الفن من امثال ويليام ويلير في « السيدة ميفر » وفرانك كابرا في « لماذا نحارب » .

وتنتهي الحرب .. فتأخذ الصناعة والتجارة السينمائيتان حرية اكثر وتنشط من جديد عمليات التصدير والاستيراد وتغزو امريكا العالم من جديد .. وفي هذه الفترة يتعرف العالم على شخص يدعى ـ أورسن ويلز ـ عبر « سيتزن كين » أقنع كل من سولت له نفسه غرورا بأن عالم الابداع السينمائي محيط شاسع وصعب التغطية ، وأظهر تقنية جديدة في الكتابة السينمائية مستفيدا من تجارب الأولين مضيفا من عندياته الى التعبيرية الالمانية ، وظهر التلفزيون ليُنافس الشاشة الكبيرة ويستمر الابداع والبحث عن الجديد ليعطي عدة مدارس جديدة اهمها الواقعية الجديدة .

الواقعية الجديدة :

أراد الايطاليون قطع كل صلة بالماضي فـاستوحى كاتب السيناريو ـ سيزار زافـاتيني ـ من الأيديولوجيا الماركسية الواقعية الجديدة .

هذا راجع الى كون الامكانيات المادية محدودة جدا وأصبح معها الاستغناء عن بعض الأدوات السينمائية امرا يفرض نفسه ، ففكر السينمائيون في تصوير مشاهد الحياة المحيطة بهم إبتداء من الشارع وإبتعادا قدر الامكان عن الاستوديو . فبدأ روبيرتو روسيليني السلسلة بفيلم « روما مدينة مفتوحة » تلاه « سارق الدراجة » لفيتوريو دي سيكا » و « الصيد المأساوي » لكيسيبي دو سانتيس ، و « العيش بسلام » لليكي زامبا ، و « تحت شمس روما » لريناتو كاستيلاني .

ضمن هذه السلسلة استطاع لوتشينو فيسكونتي ان يحقق « العشاق المجنونون » عن رواية لكاتب امريكي جيمس كان .

اسمان تمكنا من الهروب من هذه الدائرة وخلقا ما سمي بالدرامية اليائسة التي لاقت نجاحا في افلام ـ فيديريكو فيليني « فيتلوني » لاسترادا » ـ «دوشي فيتا» وافلام ـ مايكل انجلو انتونيوني ـ « صيحة » و « مغامرة الليل » ينتقل بعدها للعمل خارج ايطاليا في الوقت الذي يفضل فيه فيليني البقاء في ايطاليا ويأخذ اتجاهات سياسية جديدة تعكسها انتاجاته .

استطاعت السينما الايطالية ان تبرز « بيير باولو بازوليني » ظاهرة في السينما العالمية طابعها الغرابة العنيفة والمواقف

المثيرة من « القاعدة » الى « سالو » - بيرناردو بيير تولوتشي - ماركو بيلوكيو - دينو ريزي - فرانشيسكو روسي - كلها اسماء فرضت نفسها باعمال جادة تميزت من بين سيل من الانتاجات كثر فيها الغث .

ثم ظهرت افلام الغرب الايطالية او ما يسمى بالويسترن سباكيتي الذي لم يبرز فيه سوى اسم واحد « سيرجيوليوني » صاحب من اجل حفنة الدولارات » وبجودة انتاجه الذي خرج عن قاعدة اساءت للسينما اكثر مما افادتها وحتى في هذه الأفلام ظلت بصمات الواقعية الجديدة واضحة .

السينما الفرنسية بعد الحرب :

الفنانون الفرنسيون بدأوا يراجعون مواقفهم ويرفضون السير في الطريق القديم واعين للمواضيع مجددين ، وهاهو « الجن في الجسد » لكلود اوتان لارا يؤكد القاعدة الجديدة بمبة « الصمت من ذهب » لروني كلير ، و « اجرة الخوف » لـ هـ . ج كلوزو ، و « العدالة حققت » لأندري كايات ، و « يوميات قس في البادية » لروبير بريسون ، و « الأباء المخيفون » لجان كوكتو ، و« اوسترليتز » لأبل جانس . ويظهر تنوع الموضوع . ومن جديد الى جديد حتى عرفت سنة ١٩٥٨ الموجة الجديدة . . يحركها هاجس التغيير ورفض الرتابة والملل وبهذا تلتقي في نقطة مع الطليعة الفرق بينها ان الطليعة خلقت والموجة الجديدة عملت على التطوير وبدأ العمل بأفلام هي اشبه بسير ذاتية « كسيرج الجميل » و « أبناء العم » لكلود شابرول ، « اربعمائة طلقة » لفرانسوا تريفو واهم أفلام الموجة الجديدة « آخر نفس » لجان لوك جودار .

تعتمد الموجة الجديدة على استعمال وجوه غير معروفة في الوسط السينمائي تكسيرا لقاعدة النجمية والنزول بالكاميرا الى الشارع ومعاشرتها للحياة اليومية .

الى جانب التجديد يبقى الهدف المادي دائما يفرض نفسه ويدفع بمخرجين الى انتاج افلام تصبو الى الربح « هل تحترق باريس »؟ لـروني كليمـان ، و « لماكسي لطمبرق «الدونيس دولابات .

وتمشيا مع ذوق الجمهور الراغب في الجديد اطل جوستاجافراس وحرك رغبة الجمهور في مشاهدة افلام سياسية كان اقباله عليها غير مشجع فكان « زد » و « الاعتراف » . . حذا حذوه ايف بواسي « بالاغتيال » و « ر . ا . س » ، سميت هذه الافلام بأفلام الدرجة الأولى السياسية ، اذن لابد لها من درجة ثانية « ليبدأ الحفل » و « القاتل » و « النصر غناء » ليبرتار تافيرنيي .

الركض وراء الجمهور خلق موجة الافلام البورنوكرافية لدغدغة مشاعر البورجوازية ،تولد عنه نجاح منقطع النظير لـ « ايمانويل » و « قصة » الا ان اجراءات ادارية اتخذت لمنع شيوع مفرط لهذا النوع من الافلام .

بعد كل هذا ظهر ما سمي بسينما المؤلف التي استطاعت ان تجد لها مكانا رغم بعض الاخطاء النحوية السينمائية حسب تعبير هنري فيرنوي . . وقد قال انه لا يجب تجاهل رومان جاري وسيسيل سان لوران ومارجريت دورا والان روب جرييي من الأدباء ، وفيليب اجوستيني من التقنيين ، وروبير لابوجاد من الرسامين .

وبعد الحرب ايضا

ألمانيا الشرقية :

المانيا الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية سخرت عملها السينمائي للنضال ضد الامبريالية الأمريكية تحت لواء الشركة الوحيدة المتواجدة في البلد - لاديكا - التي تعمل تحت مراقبة الحزب الحاكم . بعدما أمم

النشاط السينمائي سجل تاريخ السينما لألمانيا الشرقية شـريطي لـوفكـانـك سـاودت « القتلة بيننـا » و « دوران » .

ألمانيا الغربية :

ألمانيا الغربية تميز فيها انتصار الطابع التجاري في أفلام بوليسية وأفلام مغامرات أحسنها كان « جولة برلينية » لـروبير استيمل ، و « العشاق الحائرون » لرودولف جوجر . . وبما ان الجدية لاتقدم هواة فقد كان هناك من يغار على السينما الألمانية من شباب تجمعوا وخرجوا ببيان اوبر هاوس ـ يدعو الى تشريف السينما واحترامها بالعمل على اغنائها بالجيد من الانتاجات . . ورغم اجتياح افلام البورنو للسوق الالمانية فقد استطاعت الشرطة « كالعيش بأي ثمن » لفولكر مشلوندروف ، و « مشاهد صيد في بافاريا » و « اجراس سيسيليا » لبيتر فليشمان ، و « اكتئاب » لألكسـاندر كلوج ، وبعض افلام فرنر هيرزوك ـ ابريك شـامور وريتر فاينر فاسبندر ، استطاعت ان تعلن يقظة السينما في ألمانيا الغربية .

الاتحاد السوفيتي

في روسيا تستمر الأفلام الأيديولوجية « قـولـة ستالينجراد » لفلاديمير بيتروف و « سقوط برلين » لمايكل تشيورلي لمجد انتصارات ستالين بامكـانيـات ضـخـمـة . يشذ ايزنشتاين عن القاعدة بـ « ايفـان الرهيب » فيتوقف الشريط قبل نهايته . أما السينما في بولونيا فقد تمكنت من الافلات من قبضة الحزب في بعض الانتاجات كـ « في مكـان ما في أوروبـا » لكنزا رادفاني ، ووصلت تشيكوسلوفاكيا الى العالمية بأفلام جيري ترنكا (أمير بابايا) .

بعد هذه الفترة بدأت الجمالية تعطي جاذبية للطابع الفني في سينما الاتحاد السوفيتي ، فظهر « الواحد والأربعون » لجريجوري تشوكراي ـ و « متى تمر اللقالق » لمايكل كالكوزوف .

في بولونيا ظهر أندري فايدا بـ « كـانـوا يحبون الحياة » . . ورغم الجودة التي تطبع سينما أوروبا الشرقية فقد ظل غزوها للغرب شبه منعدم الا في التبادلات الثقافية .

حركات سينمائية جديدة في أمريكا

ويهز الحنين السينمائيين الى اعادة الأعمال الأدبية الخالدة للسينما « كالحرب والسلم » لتولستوي وروائع دوستويفسكي وبوشكين وجوجول . ويستطيع جريجوري تشوكراي أن يحصل على رخصة تأسيس شركة سينمائية مستقلة عن الدولة على النمط الغربي . . . لكن هوليوود . . تسحر كل السينمائيين ويقاوم اغراءها القليلون ، فهذا ميلوش فورمان . . وجيري فايس . . والعشرات يهاجرون من تشيكوسلوفاكيا بحثا عن المجد والشهرة والمال الى أمريكا حيث تنجح السينما في دغدغة مشاعر المتفرج . . يشذ عن القاعدة بعض الرافضين لهذا التسطيح كفريد زينمان صاحب « كلها وجد الرجال » وايليا كازان صاحب « على الأرصفة » وروبير اندريش صاحب « السكين الكبير » . . هؤلاء تطرقوا لمواضيع هربت منها هوليوود كالتمييز العنصري واستغلال النفوذ . . الخ .

لكبر الموجه ويكبر الغضب وتظهر أفلام اليأس المأساوي « كنواة العنف » لريتشارد بروكس ، و « غضب الجبابرة » لنيكولاراي .

ثم تظهر السينما سكوب عام ١٩٥٥ محاولة ابعاد السينما عن منافسة التلفزيون مع ما سمي بسينما الموجة الجديدة التي من أفلامها « ١٢ رجلا غاضبون » لسيدني لاميت و « الرجل الذي قتل الخوف » لمارتن ريت .

عام ١٩٦٠ يطل بسينما الأندر جراوند ـ سينما الشذوذ الجنسي والحشيش والبيتنيك وثورة الشباب الجامعي واتهام العسكر والنقد الذاتي اللاذع لمحاربة الهنود الحمر . . وكذا الثورة العارمة ضد نمط العيش

الأمريكي .. وقد كان فضل ازدهار هذا النوع من السينما يعود للمجهودات التي بذلها أندري وأرول والأخوان ميكاس .

وجاءت أفلام التشويق المرعب المتجلية في الكوارث « جالبرج النارى » و « مغامرات البوزيدون » عن السينما الأمريكية يقول مارسيل كارى :

« وراء السينما الأمريكية شئنا أم أبينا هناك قوة غير قوة النقود ، هناك ، الذكاء » .

بريطانيا

في بريطانيا عكست السينما صورا من الحياة اليومية بعيدة عن العنف الأمريكي .. أصدق مثال على ذلك شريطا « المطر يهطل يوم الأحد » و « لقاء قصير » لروبير هامرو دافيد لين .

وأخذت كذلك عن المسرح الشكسبيري .. أما أقوى ما تميزت به السينما البريطانية هو الطابع المكاني الحامل لروح النكتة الانجليزية الشكية الساخرة كما في فيلم « جواز لبليكيو » لهنري كورنيليوس و « الويسكي بكثرة » لالكسندر ماكندريك » و « النبل يحكم » لشارل كريشتون .. من أشهر ممثلي فترة ما بعد الحرب في بريطانيا آليك جينيس وبيتر سيلرز .

السويد

آلف سجوبرج يخرج عام ١٩٤٥ شريط « طريق السماء » ويقتبس لأوجست ستندبرج .. ثم يأتي انجمار بيرجمان عن طريق آلف سجوبورج ليشتغل بالسينما ويشغلها بمشكلتين الحياة الزوجية والحياة « بـ » أو « بدون » الله .

« كالتوت البرى » و « الختم السابع » .

طاقات من العالم الثالث

بعد عام ١٩٤٥ تعددت المهرجانات للتعريف بعدد من السينمائيين والطاقات الشابة . وفي عام ١٩٤٩ ، وفي أول مهرجان بكان يبزغ نجم « ماريا كالاندرا » شريط إميليو فرناندوس القادم من أمريكا اللاتينية ليقول للعالم في فرنسا أن للعالم الثالث أيضا سينما جادة .. ويعرف العالم أن للبرازيل سينما من خلال « أركا نكانشيرو » شريط ليما باريتو .. ويعرف العالم أن للأرجنتين سينما من خلال « حرب الجاوشو » و « باميا باربار » ومن خلال المبدع ليوبولد تورى نيلسون .. واليابان أيضا تدهش العالم بـ « اشومون » لأكيرا كيروساوا ، و « باب الجحيم » لتينوزلسوكى كنجاسا . والهند البلد الذى يعتمد الأصالة في انتاجاته الغزيرة التي تتعدى ٤٠٠ فيلم سنوى تعرفه المهرجانات من خلال طاقات خلاقة كساتياجيت راى صاحب « باتريانتال » .

السينما العربية والأفريقية

السينما العربية

إن تكلم عن السينما العربية لا بد من ذكر مصر .. والقاهرة عاصمة الوطن العربي السينمائية بعد عام ١٩٤٠ .

منذ عام ١٨٩٧ ومصر تعرف السينما ، عرفتها أولا بانتاجات عمال لوميير . وعرفتها عام ١٩٠٨ عبر عشر قاعات سينمائية ثم عبر أربع وعشرين قاعة سنة ١٩١٧ . وإن كانت هذه القاعات امتدادا لانتشار سينما فرنسا وايطاليا وانكلترا وأمريكا بواسطة شركاتها .

عرفت مصر الانتاج السينمائي بواسطة إيطاليون : أوسانو ولاريزى شغلا وجوها مصرية في انتاجاتها .. ويشهد عام ١٩٢٦ تعاقد شركة فرنسية يمثلها وداد عرفي وهو تركي الجنسية مع عزيزة أمير وفاطمة رشدى وآسيا داغر لانتاج شريط توقف أمام تحدى الامكانيات المادية . وفي عام ١٩٢٧ يخرج تيليو شيارلي من انتاج عزيزة أمير شريط « ليل » تلاه شريط « غزال الصحراء » من تمثيل آسيا داغر وماري كوين ، وينتج يوسف وهبي شريط « زينب » من إخراج محمد كريم .

تنطق السينما في مصر في عام ١٩٢٩ في شريط « تحت ضوء القمر » ويعرض في باريس عام ١٩٣١ ، أول شريط مصري ناطق « أنشودة الفؤاد » من اخراج ماريو فولبي .

قبل عام ١٩٣٥ يخرج محمد كريم « أولاد الذوات » ، ويحقق محسن سابو وهو هنغاري الجنسية إنجازا مصريا لتقنية الصوت يتولى بعده بنك مصر القطاع السينمائي فيفتح استوديوها في القاهرة تدور فيه الكاميرا لتصور شريط « وداد » من تمثيل أم كلثوم وإخراج فريتز كرامب ، يحقق هذا الشريط إيرادات ضخمة في البلاد العربية .

قبل الحرب الثانية كان أهم مخرجي مصر أحمد جلال وإبراهيم لاما وأحمد بدرخان يحتملون على مساعدات عائلية في أعمالهم . وكان الفنان هو المحرك الأول للفيلم المصري وهذا يعني ازدهاره .. فكان المجد لبدر لاما ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وغيرهم .

ثم تدخل الأعمال الأدبية مجال السينما فيحقق شريط « رصاصة في القلب » عن عمل لتوفيق الحكيم يحمل نفس الاسم .

إبان الحرب الثانية تظهر موجة من الشباب المتعطش للجديد أبرزها كمال سليم صاحب شريط « العزيمة » يخرج عن المألوف ولا يستعمل غناء أو طربا في الشريط معتمدا على قصة تعكس الواقع المصري .. أنجز كمال سليم أيضا « قضية اليوم » و « مساء الجمعة » و « البؤساء » و « ضحايا الحب » .

ويصبح انتاج مصر عام ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ يناهز أربعة وستين شريطا . بنفس واقعية ، كمال سليم يظهر شريط « السوق السوداء » للرسام السريالي التلمساني .. ويخرج مصطفى نيازي من ألمانيا ليغزو السينما العربية بعدة أفلام اعتبرت من أنجح ما أنتجت السينما العربية ماديا « رابحة » و « عنتر وعبلة » ... الخ .

بعد الحرب تناقصت الانتاجات المصرية وأصبح عدد أفلام ١٩٤٨ ثلاثين شريطا . ثم يموت كمال سليم وبدر لاما وأسمهان . ويصبح التفكير في الربح شغل العاملين في الحقل السينمائي الشاغل .. ويبدأون في تمصير الروائع الامريكية جلبا للربح .. تنجح الفكرة وتغزو مصر والعالم الاسلامي من داكار الى الصين . وقد توصلت في فترة الى منافسة السينما الأمريكية من حيث الايرادات .

في عام ١٩٥٠ يظهر صلاح أبو سيف ويوسف شاهين ليفتحا آفاقا جديدة للفيلم العربي الأول بأفلام « دائما في قلبي » و « لك يوم يا ظالم » و « الأسطى حسن » و « الوحش » والثاني « بصراع في الوادي » و « المهرج الكبير » و « باب الحديد » و « جميلة » .

وفي محاولة للخروج من عالم ضيق الى عالم أرحب أخرج هنري بركات « الخطيئة » واصفا وضع الفلاح تحت حكم فاروق .

يطغى الطابع التجاري على السينما المصرية وتغزو الأفلام العاطفية الغنائية السوق والجمهور ، رغم هذا يستطيع بعض المخرجين الخروج عن القاعدة على نمط الموجة الجديدة في فرنسا ، وتظهر أسماء تضاف الى اسمي يوسف شاهين وصلاح أبو سيف كشادي عبدالسلام وسعيد مرزوق وعلي عبد الخالق وغيرهم .

وابتداء من سنة ١٩٦٦ بدأت دول عربية أخرى تعرف السينما وتسعى الى مزاحمة الفيلم المصري السائد ، فها هو لبنان يندفع في سلسلة من الأفلام التجارية الاستعراضية ظهر فيها كثيرا اسم محمد سلمان وصباح وفهد بلان واستطاع انتاج مائتي شريط سينمائي حتى عام ١٩٧٥ ، الا أن السينما الجادة في هذا البلد لم تظهر إلا مع برهان علوية ومارون بغدادي وجوسلين صعب ورندة الشهال ، وأفلام ككفر قاسم ، ولا يكفي أن يكون الله مع الفقراء ، والمطلوب رجل واحد ، وبيروت يا بيروت ....

وفي سوريا عرض أول شريط في احدى مقاهي دمشق عام ١٩٠٨ ، وأنشئت أول دار للعرض عام ١٩١٦ ، وأنتج أول شريط سوري عام ١٩٢٨ يحمل اسم « المتهم البريء » لأيوب بدري ، والى سنة ١٩٤٦ لم ينتج هذا البلد العربي أكثر من ثلاثة أشرطة توقف بعدها الانتاج الوطني الى أن أسست عام ١٩٦٢ دائرة السينما ثم المؤسسة العامة للسينما التي أنعشت الفن السابع في هذا البلد بعد أن عاد شباب أوفدتهم في بعثات دراسية الى الخارج وبدأت أسماء نبيل المالح وصلاح دهني وفيصل الياسري توقع صدى في الوسط السينمائي العربي ، وأفلام « كاليازرل » لقيس الزبيدي و « الحياة اليومية في القرية السورية » لعمر أميرالاي تترك انطباعات لدى نقاد وجمهور السينما العربية .

العراق يشيد أول دار للعرض سنة ١٩٠٩ ويكون أول بلد عربي يعرف التلفزيون عام ١٩٥٥ ، ويضم عام ١٩٧٩ إحدى وسبعين قاعة للسينما ، ويعرض مائة فيلم مصري في السنة .. وقد بدأ الانتاج السينمائي بعد الحرب العالمية الثانية بشريط « القاهرة - بغداد » لأحمد بدرخان سنة ١٩٤٥ .. إلا أن عام ١٩٥٢ يعرف « فتنة وحسنة » من اخراج حيدر العمر فيكون حقا أول فيلم عراقي ينجز ... وفي عام ١٩٥٦ يخرج كاميران حسني شريط « سعيد أفندي » أهم أفلام المرحلة .

بعد الثورة تنشأ مصلحة السينما والمسرح سنة ١٩٥٩ ثم المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٧٢ تحمل مسؤولية استيراد أفلام أجنبية وتوزيعها على دور العرض وإنجاز أفلام روائية طويلة . وقد أعطت العراق للسينما العربية أسماء محمد شكري جميل عبدالهادي الراوي ، وقيس الزبيدي وأفلاما كالأسوار ويوم آخر .. والرأس .

الأردن يقتصر نشاطه السينمائي على استيراد وتوزيع الأفلام في قاعات تملكها سبع شركات ، ويبلغ عددها بيتا وخمسين دارا للعرض .

أما الكويت ، فالشركة الوطنية للاستيراد والتوزيع والعرض تملك دور العرض الأربع عشرة الموجودة فيه .. ويعرف الوطن العربي سينما هذا البلد من خلال أول شريط روائي لخالد الصديق « بس يا بحر » سنة ١٩٧٢ .

في اليمن الديمقراطية والجمهورية العربية اليمنية لم يتحرك الانتاج السينمائي بعد ، فقط هناك بعض أفلام قصيرة تسجيلية تنتجها المؤسسة العامة للسينما في اليمن الديمقراطية .

في قطر أربع قاعات بدأت نشاطها فقط عام ١٩٧٠ ، وفي عمان تشرف « دائرة التصوير » في وزارة الاعلام على مراقبة استغلال الأفلام المستوردة التي تعرض في العشر قاعات الموجودة في البلد .

أما في السودان فما زال الانتاج منحصرا في بعض أفلام قصيرة لمكتب الاتصال العام للتصوير السينمائي الذي أصبح بعد ثورة ١٩٦٩ المؤسسة العامة للسينما .

في ليبيا بعد الثورة أنشئت المؤسسة العامة للخيالة سنة ١٩٧٤ تشرف على انتاج أفلام تسجيلية وبعض الأفلام الروائية « كعمر المختار » لمصطفى العقاد .

في الصومال تنتج وكالة الأفلام الصومالية التي أنشئت عام ١٩٧٥ بعض الأشرطة القصيرة والطويلة « كالمدينة والقرية » لادريس حسن ، وفي موريتانيا تنشيء الحكومة عام ١٩٦٨ قسم السينما والتصوير ولم تتعد انتاجاته بعض الأشرطة التسجيلية والقصيرة . اسم محمد عبيد هندو برز في السينما الافريقية لكن بمجهودات فردية ، ويعمل متواصل غالبا خارج البلد .. من انجازاته شريط الشمس أو « ولدينا الموت كله لننام » .

أما في تونس فقد أنجز شمامة شكلي عام ١٩٢١ شريط « الزهراء » ، ظل الشريط الوحيد في السينما التونسية الى أن تأسست شركات للسينما أهمها شركة عمار الخليفي حركت النشاط السينمائي في هذا البلد

الذى أبرز طاقات رضا الباهى وعبد اللطيف بن عمار وناصر قنطارى وظهرت منه أفلام كصراخ والسفراء وشمس الضباع .

الجزائر بدأت انتاجاتها الوطنية بعد الاستقلال واعطت رياح الأوراس ـ وحسن طرو ـ وحرب الجزائر ـ كما أصدرت عام ١٩٦٧ قانونا بتنظيم الفن والصناعة السينمائية جعلت بلديات الولايات تسيطر على سوق السينما سيطرة تامة ـ الجزائر تنتج وتشارك فى انتاجات عالمية وعربية . . من انتاجاتها « تاريخ سنوات النار » لمحمد الأخضر حامينا و « لؤ » لعبد العزيز الطلبى ، و « الفحام والارث » لمحمد بو عمارى ، ومن مشاركاتها أفلام ـ زد ـ لكوستا كافراش ، و « عودة الابن الضال » ليوسف شاهين و « قواعد الرمال » لبرتولوتش .

في المغرب لم يظهر الانتاج الوطنى الطويل الا فى عام ١٩٦٨ وهو يتمثل فى شريط « الحياة كفاح » لعبد الرحمن التازى تلاه شريط « شمس الربيع » للطيف لحو ، عام ١٩٦٩ جمدت الحركة السينمائية حتى عام ١٩٧٢ فظهر سهيل بنبركة بشريط « ألف يد ويد » وحميد بناى بشريط « وشمة » . . تتارجح السينما تحت ضغط سياسة سينمائية تخنق حركة الانتاج بالضرائب المرتفعة التى لا تشجع رؤوس الأموال على اقتحام الميدان السينمائى . رغم ذلك يضحى بعض الشباب بانتاجات لا يؤمن استغلالها اعادة قسط ولو ضئيل من تكلفة الفيلم ، فعملت أسماء مصطفى الدرقاوى ، الجيلالى فرحاتى ، أحمد البوعنانى ـ مومن السميحى ـ على تحريك عجلة هذا الفن مما دفع بالمركز السينمائى الى خلق منحة تهدف الى مساعدة الانتاج الوطنى ، لكن المنحة تحت ضغط الضرائب المرتفعة لا تشجع على المغامرة ، وبالرغم من ذلك اندفع مخرجون ومنتجون نحو المنحة فى عدة محاولات لم يظهر جلها على الشاشات المغربية .

رأى هواة السينما فى المغرب نتيجة هذه السياسة أفلاما كساعى البريد لحكيم نورى ، والسراب لأحمد البوعنانى ، وأليام أليام لأحمد المعنونى ، والحال لنفس المخرج . والحاكم العام لجزيرة « شاكر باكربن » لنبيل لحو .

السينما فى أفريقيا

فى أفريقيا بدأت تحركات تهدف الى خلق سينما افريقية حقيقية منذ أواخر الستينيات ، ففى نيجيريا أخرج أولا بالوجون أول فيلم نيجيرى محض يحمل اسم « ألفا » ، والصومال عرف شريط « المدينة والقرية » فيه أول انتاج من هذا النوع سنة ١٩٦٨ . . أخرج الشريط ادريس حسن .

فى أثيوبيا عمل هايل جيرما على اخراج أفلام الساعة الزجاجية » و « ابن اليت » عام ١٩٧٢ و « باش ماما » عام ١٩٧٥ .

فى الكاميرون حقق جان بيير ديكونفى فيلم « مونامونو » حصل به على جائزة جورج سادول عام ١٩٧٥ .

من غانا يخرج سام أرتيى شريط ـ دموع أثاناس ـ عام ١٩٧٢ .

أما النيجر فقد برز فيه عمرو كاندا بعدة أشرطة بدأ انجازها من سنة ١٩٧٣ الى أن توفى عام ١٩٨٠ أهمها ـ « شيطان » و « المنفى » .

السينغال يعتبر أهم الدول الافريقية سينمائيا بفضل مخرجه الكبير عثمان سومبين صاحب « سوداء » وأبابكر سامب صاحب « كودو » .

فى الدول الافريقية الأخرى كما فى بعض الدول العربية اقتصر العمل السينمائى على بعض الأشرطة التسجيلية وبعض الأفلام القصيرة التى لا يمكن لها بأى حال من الاحوال أن تصنع مكانا للبلد فى تاريخ السينما .